# COMPARATIVE LITERATURE

Volume II SUMMER 1950 Number 3

La Multiplicité des plans source d'émotions. By Jean Hankiss..... 193

Babel in Modern Fiction. By Marianne Bonwit..... 236

El traductor Ottavanti. By Narcisco Alonso Cortés..... 248

The Rise of English Classicism: A Study in Methodology. By Louis I. Bredvold..... 253

La técnica poética y el caso Góngora-Mallarmé. By Gabriel Pradal-Rodríguez..... 269

Book Reviews..... 281

*The Platonism of Shelley*, By James A. Notopoulos (Douglas Bush). *Le Romantisme dans la littérature européenne*, by Paul Van Tiegham (W.P.F.). *La Culture et la civilisation britanniques devant l'opinion française*, by Gabriel Bonno (Marcel Moraud, Jr.). *L'Italia nel pensiero degli scrittori inglesi*, by Francesco Viglione (Hardin Craig).

Books Received..... 288

PUBLISHED BY THE UNIVERSITY OF OREGON, EUGENE, OREGON

With the Cooperation of the Comparative Literature Section of the Modern Language Association of America

Issued quarterly. Entered as second-class matter, April 5, 1949, at the postoffice at Eugene, Oregon, under act of August 24, 1912.

# Comparative Literature

*Editor*

CHANDLER B. BEALL
University of Oregon
Eugene, Ore.

*Associate Editor*

WERNER P. FRIEDERICH
University of North Carolina
Chapel Hill, N. C.

*Editorial Board*

HELMUT HATZFELD
Catholic University
Washington, D. C.

HARRY LEVIN
Harvard University
Cambridge, Mass.

VICTOR LANGE
Cornell University
Ithaca, N. Y.

AUSTIN WARREN
University of Michigan
Ann Arbor, Mich.

RENÉ WELLEK
Yale University
New Haven, Conn.

FOUNDED at a time when the strengthening of good international relations is of paramount importance, *Comparative Literature* provides a forum for those scholars and critics who are engaged in the study of literature from an international point of view. Its editors define comparative literature in the broadest possible manner, and accept articles dealing with the manifold interrelations of literatures, with the theory of literature, and with broad views of movements, genres, periods, and authors—from the earliest times to the present. They particularly welcome longer studies on broad topics and problems of criticism.

Manuscripts, editorial communications, and books for review should be addressed to: Comparative Literature, University of Oregon, Eugene, Oregon.

The subscription rate is $3.50 a year. The price of single copies is $1.00. Correspondence concerning subscriptions should be addressed to: University of Oregon Publications, Eugene, Oregon. Correspondence concerning exchanges should be addressed to: University of Oregon Library, Eugene, Oregon.

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

# COMPARATIVE LITERATURE

VOLUME II SUMMER 1950 NUMBER 3


## LA MULTIPLICITÉ DES PLANS SOURCE D'ÉMOTIONS


JEAN HANKISS


CE N'EST pas d'hier que la critique littéraire, officielle, officieuse ou profane, a reconnu l'importance de l'émotion dans la création et dans l'effet de l'œuvre littéraire.[1] On se sert du terme *émotion* et de ses synonymes en relation avec l'efficacité de l'œuvre d'art sans toutefois en préciser le sens. Et on a presque raison, car de tels termes[2] correspondent à tant de sens divers que la définition unanime en semble impossible, à moins qu'on ne la formule d'un commun accord dans une séance de quelque Centre de Synthèse officiellement reconnu.[3]

Ouvrons un dictionnaire très répandu[4] qui contient cette série de définitions du terme *émotion*: "trouble, agitation de l'âme";[5] "ensemble

[1] K. S. Laurila, "Die emotionalistische Aesthetik," *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* XXXII (1938), et *Esthétique émotionaliste* (Helsinki, 1938). Cf. notre livre, *La Création littéraire* (sous presse, Mendoza, Argentine), ch. X et XI. Nous y renvoyons le lecteur afin de pouvoir nous contenter ici de quelques indications sommaires, suffisantes pour le moment, notre objectif actuel n'étant pas l'analyse de l'émotion.

L'auteur regrette de n'avoir pu consulter, pour des raisons techniques en connexion avec la guerre, une partie importante de la littérature nouvelle en langue anglaise. Il espère pouvoir en profiter au moment de l'élaboration systématique de son idée qu'il se contente cette fois-ci de proposer à l'attention de ses confrères.

[2] Surtout ceux qui bénéficient de leurs rapports avec des états affectifs extensifs.

[3] Cf. aussi notre étude sur "La Terminologie de l'histoire littéraire et les littératures comparées," *Neophilologus* (1938).

[4] *Larousse universel en deux volumes.* Il suffira pour nous donner une idée de l'incertitude des définitions répandues dans l'opinion publique et dans le monde scientifique.

[5] Une sorte de définition-explication assez étroite mais qui mériterait qu'on revînt sur elle.

des états affectifs"; "états affectifs complexes (sympathie, colère, peur)." En nous limitant ici aux deux dernières, l'émotion embrasserait "l'ensemble des états affectifs" et comprendrait tous les sentiments, c'est-à-dire que son domaine serait large au point de rendre illusoire toute distinction quantitative ou qualitative; ou bien elle se bornerait aux "états affectifs *complexes,*" c'est-à-dire qu'elle ne comprendrait qu'une partie de ce qu'on appelle généralement des sentiments. Notons, enfin, que le même dictionnaire distingue les émotions-*choc* (surprise, peur) des émotions-*sentiment* (joie, tristesse), ce qui, tout en augmentant la confusion, contribue néanmoins à soustraire à la catégorie générale une partie des émotions qui ne seraient pas des "sentiments" . . .

Ces définitions pleines de contradictions et d'équivoques, ont dans le langage courant un commun dénominateur qui est, toutefois, d'un accès des plus difficiles. Le philosophe et le linguiste hésitent assurément à le mettre sur le lit de Procuste d'une expression unique. En contournant les obstacles, on peut établir, cependant, que l'usage courant désigne du nom d'émotion autre chose que les sentiments proprement dits[6] et qu'en comparaison de ces sentiments-ci, l'émotion est ou moins simple (sentiments dits complexes) ou plus générale (ensemble) ou, surtout, plus vague, quelquefois aussi moins intense (d'une intensité moins manifeste). Chez beaucoup d'entre nous, le terme "émotion" évoque l'idée d'une agitation plus ou moins confuse parce que non encore arrivée à l'état pur d'un sentiment reconnaissable et dénominable. Ce n'est pas que nous n'ayons l'habitude de consentir le nom d'émotion à une "émotion violente" tout aussi bien qu'à une "douce émotion"; mais l'une et l'autre restent dans le vague et ne sont pas comparables, pour la netteté, à "amour violent" ou à "douce tendresse." Pour décrire une émotion, il faut bien se mettre en frais d'adjectifs et d'adverbes; pour nous faire une idée d'un sentiment, un substantif suffit, ou peu s'en faut.

Le dictionnaire déjà cité fait équivaloir à *émotion* le "retentissement dans l'individu d'une excitation externe ou interne," ce qui expliquerait le vague et l'accès difficile, pour la terminologie, des émotions particulières. Nous avons rapproché l'émotion élémentaire de l'effet, sur le système nerveux, d'un courant électrique perceptible. Cet effet n'est ni joie, ni tristesse, ni terreur, ni pitié, ni orgueil: il n'a pas de nom direct, ce qui ne l'empêche pas de se manifester directement au for intérieur de celui qui le perçoit.

Ajoutons, dès maintenant, que ce caractère quelque peu secret et le besoin de lui chercher une expression linguistique complexe rehaussent de beaucoup la valeur littéraire de l'émotion distincte du sentiment. Elle

[6] Distingués les uns des autres dès un temps immémorial, témoin les termes universellement intelligibles qui les désignent à la satisfaction de tous, y compris les illettrés.

excite le talent de l'artiste de la langue en le défiant. A quoi servirait cet art de l'expression sinon à nous communiquer des impressions difficiles à exprimer?[7]

La critique littéraire s'évertuait de tout temps à insister sur l'effet émotionnel produit par l'ouvrage littéraire, ce transfert de l'émotion du poète et de ses personnages sur le lecteur ou sur le spectateur. Cependant elle se contentait, le plus souvent, de chercher la source de notre émotion dans les sentiments nets de nos héros: amour, amitié, héroïsme, désir de vengeance, désir de pardon, etc. Saint-Marc Girardin a basé son volumineux *Cours de littérature dramatique* sur les divers sentiments qui inspirent les héros de la scène.

C'est naturel; mais il n'est pas moins naturel qu'on procède au complexe après avoir étudié à satiété le simple, et qu'on cherche les ressorts cachés de l'effet émotionnel après avoir suffisamment admiré le jeu des phénomènes à découvert.

S'il est vrai que l'émotion peut n'être que "la conscience[8] des troubles organiques produits en nous à l'occasion d'une *représentation*," on ne doit pas regimber contre le fait que la multiplicité des ***plans coexistants*** dans la représentation de l'auteur et, par cela même, dans celle du lecteur, peut produire, à son tour, une sorte de courant émotionnel, de "trouble organique." La pensée rationnelle tend à simplifier, à bâtir sur un rocher unique, à projeter la complexité multidimensionnelle de la vie (intérieure et extérieure) sur un plan ou deux. La multiplicité des plans s'écarte de cette velléité de la pensée assez pour produire, par sa rareté et par l'effort qu'elle demande, son courant d'émotion. En ce qui suit, nous tâcherons non pas d'éclaircir *toutes* les questions rattachées à la multiplicité des plans, mais de planter quelques jalons indispensables au milieu d'une terre assez peu connue et dont la "découverte" nous semble d'actualité.

## II

Peut-on faire attention à deux objets, à deux événements à la fois? Oui et non. Pratiquement, on peut arriver à jouer du piano et à causer "en même temps." Pas tout à fait en même temps, cependant; mais en faisant alterner, inconsciemment, des moments consacrés à la musique,

[7] Ce n'est sans doute pas la seule raison du "succès" littéraire de l'émotion. Elle a probablement déclenché, par son "électricité" irrésistible, les réactions dites poétiques aux événements de la vie, le culte des interjections, le pathétique du halètement et de l'essoufflement, derniers restes d'une lutte dramatique précédente, et ainsi de suite. Avec l'émotion, il s'agit, au fond de l'homme primitif, de son corps de son âme, de quelque chose qui demande à *se manifester*—expression chère à Gide.

[8] Le terme nous paraît par trop rigide, peu approprié à la complexité du phénomène.

et d'autres, à la causerie. (Figurez-vous deux peignes opposés l'un à l'autre de sorte que chaque dent de l'un s'insère entre deux dents de l'autre.) Néanmoins, lorsqu'on n'y regarde pas de si près, les deux occupations vont leur train sans trop s'entraver l'une l'autre, pourvu que ni l'une ni l'autre n'exige trop de soin. La mélodie qui nait sous nos doigts et les paroles que nous échangeons avec notre interlocuteur, constituent dans notre âme qui s'en occupe, deux plans différents, lesquels, si nous tenons à la métaphore du plan, traversent l'espace infini de notre monde spirituel et s'enfoncent dans l'inconscient aussi bien que dans la conscience. Nous voulons dire que, non contents de nous obliger à faire attention, à penser à chacun d'eux—effort qui ne va pas sans nous causer une certaine émotion—ces "plans" font encore dans notre inconcient des incisions grosses de conséquences émotives. Il suffit de rappeler ici l'effet, indéniable quoique extrêmement difficile à décrire, de la musique d'accompagnement d'un film, pour se convaincre que les deux plans ne sont pas toujours nécessairement d'une même netteté.

Et même il faut dire que l'un d'eux prédomine presque toujours; et c'est cette circonstance qui a retardé la reconnaissance du phénomène inscrit dans le titre de cette étude; car on n'avait d'yeux que pour le plan prédominant qui semblait unique. (Les deux peignes ne doivent pas avoir le même nombre de dents, et l'alternance des dents n'est pas toujours régulière.) Quant au nombre des "plans," il n'est pas limité à deux, surtout quand il ne s'agit pas d'occupations aussi sérieuses que faire de la musique et exprimer des pensées; mais de la coexistence, dans la conscience, de plusieurs points de vues, de manières, de relations ayant pour objectif le même moment, le même événement, la même personne, le même objet. L'entrée en matière, c'est-à-dire la citation d'exemples, nous empêchera de nous perdre dans "l'élément liquide" d'une terminologie forcément insuffisante.

## III

La plus fugitive des incursions dans l'étymologie des verbes abstraits nous convaincrait de l'emprise inévitable de la notion de l'*espace* sur nos habitudes de penser. Le français est relativement moins propre à de telles expériences puisqu'il a hérité du latin la majorité de ses verbes de ce genre, et il les a hérités tout faits. En embrassant du regard *le latin* et le français, on est frappé de la composition sémantique de verbes comme *considérer*, né sous la constellation de *sidus*, astre, et comme *contempler*, dérivé de *templum*: l'un provenant de l'espace cosmique, l'autre d'un espace délimité par les mains de l'homme.[9] La circonstance que presque tous ces verbes sont composés avec un préfixe, et que ces pré-

[9] A moins que templum ne veuille dire ici "l'espace découvert du ciel, désigné et consacré, où les augures observent le vol des oiseaux." H. Stappers, *Dictionnaire synoptique d'étymologie française* (8e éd., Paris, s.d.), p. 309.

fixes suggèrent des mouvements dans l'espace, mérite encore de retenir notre attention. (Re-tenir et ad-tention!) Les verbes de la mémoire parlent encore de l'effort presque désespéré d'exprimer l'"inexprimable": se *rappeler*, se *souvenir* (sub-venire!); les Italiens disent, pour oublier: *dimenticare!* Les verbes de l'affirmation plus ou moins ferme s'appellent *établir* (*stabilire*), *soutenir*, *supposer* (cf. hypothèse), *mettre* (mettons que . . . ), *prétendre*—quelle force de geste! Dans *secourir* (*succurrere*) et dans *soutenir* (*sub-tenere*), dans *proposer* ou dans *prévenir*, le mouvement souvent extraordinaire ou compliqué suppose l'espace. Il en est de même du *divertir* de Pascal et d'*avertir* qui désignaient, à leur origine, des tournants tracés d'une main résolue.

Beaucoup d'autres verbes ne rappellent l'espace qu'indirectement, par l'entremise du poids (*penser*: peser), de la force agissant sur une matière (*exprimer*: *ex-premere*): *développer* est le contraire d'"envelopper," *répliquer* est le doublet de "replier" . . .

Les adverbes et les prépositions du lieu se prêtent à tout autre emploi, indistinctement, et notamment ils fournissent des adverbes et des prépositions du temps.

Résultat: la langue est pleine de témoignages de la prédominance de l'espace dans notre imagination. Nous citerons d'une étude que nous préparons sur *La Bruyère et l'esprit de la géométrie*[10] quelques exemples probants:

L'honnête homme *tient le milieu* entre l'habile homme et l'homme de bien, quoique *dans une distance inégale de ses deux extrêmes.*

La *distance* qu'il y a de l'honnête homme à l'habile homme s'affoiblit de jour à l'autre, et est sur le point de disparoître.

La sage conduite roule sur *deux pivots*, le passé et l'avenir.[11] Celui qui a la mémoire fidèle et une grande prévoyance est hors du péril de censurer dans les autres ce qu'il a peut-être fait lui-même, ou de condamner une action dans un pareil cas, et dans toutes les circonstances où elle lui sera un jour inévitable.

Ainsi ce disciple de Descartes imprime son esprit géométrique dans son style. Mais s'il constitue un cas typique, tous ses confrères pensent

[10] Et des mathématiques aussi. "Entre esprit et talent il y a la *proportion du tout à sa partie.*" "Un noble, s'il vit chez lui dans sa province, il vit libre, mais sans appui; s'il vit à la cour, il est protégé, mais il est esclave: cela se compense." —Le grand combinateur qu'est Edgar Poe ne lui cède guère le pas: "From these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavor to *educe more than a small portion* which should lie *within the compass* of merely written words" (*The Fall of the House of Usher*). Esprit mathétique, Paul Valéry a contribué dans son dialogue socratique *Eupalinos ou l'Architecte*, à une efflorescence on ne peut plus subtile du Temps et de l'Espace. Prenez sa "prière" au corps, sa distinction de la Musique et de l'Architecture d'avec les autres arts sur la base que, dans les premières nous vivons "dans l'œuvre de l'homme"; ou l'insistance sur la division de l'être: "Il faut . . . nécessairement que ton être se divise, et se fasse, dans le même instant, chaud et froid, fluide et solide, libre et lié,—roses, cire, et le feu; matrice et métal de Corinthe"; c'est toujours la même émotion délicate jaillie de la même source.

[11] Voir aussi plus loin.

et écrivent, plus ou moins, en des formes spatiales. Et plus un écrivain psychologue doit exprimer de nouveautés inexprimées avant lui, plus il a recours, tout naturellement, à l'espace et à ses plans.

Marcel Proust mène la ronde. Son Swann se rend chez les Saint-Euverte, tout en ayant l'âme remplie d'Odette qui ne pouvait l'y accompagner. Le romancier aurait, pour exprimer la présence simultanée de deux plans dans l'âme de Swann, mille moyens traditionnels. Il nous le montre qui monte l'escalier de l'hôtel aristocratique entre deux files de domestiques évoquant en lui toutes sortes de réminiscences d'ordre pictural, sculptural ou architectural, et enfin, derrière tout cela, le plan où s'étend triomphalement son amour pour Odette. Nous nous contenterons ici de la fin de ce développement magistral qui nous rappelle la bravoure d'un automédon conduisant plusieurs coursiers a la fois:

> Il ne restait plus à Swann qu'à pénétrer dans la salle du concert dont un huissier chargé de chaines lui ouvrit les portes, en s'inclinant, comme il lui aurait remis les clefs d'une ville. Mais il pensait à la maison où il aurait pu se trouver en ce moment même, si Odette l'avait permis, et le souvenir entrevu d'une boite au lait vide sur un paillasson lui serra le cœur.[12]

Ce n'est plus l'expression linguistique qui nous trahit la présence de l'espace: celui-ci se présente à l'aide de deux plans (au moins) qui sont tout près de le déterminer.

Pour Proust, ses souvenirs d'enfance se trouvent rangés des deux côté Guermantes, deux prome-côtés de Combray: côté Méséglise et nades classiques sur une route qui traverse la commune. Outre la distance en kilomètres qui les sépare, il y a aussi la distance spirituelle:

> je leur donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit; la moindre parcelle de chacun d'eux me semblait précieuse et manifestait leur excellence particulière, tandis qu'à côté d'eux, avant qu'on fût arrivé sur le sol sacré de l'un ou de l'autre, les chemins purement matériels au milieu desquels ils étaient posés comme l'idéal de la vue de la plaine et l'idéal du paysage de rivière, ne valaient pas plus la peine d'être regardés que par le spectateur épris d'art dramatique les petites rues qui avoisinent un théâtre. [Quelle expression inspirée de l'*émotion* que leur appartenance à ce cher Combray, et leur rivalité mystérieuse évoquée en Proust!] Mais surtout je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques la distance qu'il y avait entre *les deux parties de mon cerveau* où je pensais à eux, une de ces *distances dans l'esprit* qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et *mettent dans un autre plan*. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avions de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de Guermantes, les *enfermait* pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaissables l'un à l'autre *dans les vases clos et sans communication entre eux*, d'après-midi différents.[13]

---

[12] *Du côté de chez Swann* (titre d'inspiration spatiale!), II, 101. Cf. encore Ortega y Gasset, "Le Temps, la distance et la forme chez Marcel Proust," *Cahiers Marcel Proust*, I (13e éd. Paris, 1927), 287 et suiv.

[13] *Ibid.*, I, 126-127.

Cette séparation complète des deux plans ne tarde pas à mûrir ses fruits émotionnels et poétiques. Et le village jusqu'auquel on n'avait jamais poussé la promenade, se drape dans une sorte de légende. Proust montre un village lointain où il pleut alors que la pluie a quitté déjà le point où sa promenade l'a conduit.

Devant nous, dans le lointain, terre promise ou maudite, Roussainville, dans les murs duquel je n'ai jamais pénétré, Roussainville, tantôt, quand la pluie avait déjà cessé pour nous continuait à être châtié comme un village de la Bible, par toutes les lances de l'orage . . .[14]

Il y a peu d'ouvrages littéraires qui nous permettent de saisir, comme on saisit un symbole, la valeur émotive de deux plans dans l'espace aussi complètement que les huits lignes d'une poésie d'Emily Dickinson, "Suspense":

Elysium is as far as to
The very nearest room,
If in that room a friend await
Felicity or doom.

What fortitude the soul contains,
That it can so endure
The accent of a coming foot,
The opening of a door!

La connexion d'une partie de l'espace, d'un "plan" proche et lointain à la fois, avec une forte émotion due à la possibilité du rapprochement des deux plans ("a coming foot") qui amènerait peut-être la solution de l'attente excitante a trouvé ici une expression aussi simple que classique.

I must not think of thee; and, tired and strong,
I shun the thought that lurks in all delight—
The thought of thee— . . . .
. . . . Oh, just beyond the fairest thoughts that throng
This breast, the thought of thee waits, hidden yet bright;
But it must never, never come in sight;
. . . . But when sleep comes to close each difficult day,
When night gives pause to the long watch I keep,
And all my bonds I needs must loose apart,
Must doff my will as raiment laid away,—
With the first dream that comes with the first sleep
I run, I run, I am gathered to thy heart.
("Renouncement")

Cette poésie (raccourcie) d'Alice Meynell fait entrer une idée, devenue banale par suite du triomphe un peu bruyant de la psychopathologie freudienne, en un système spatial qui lui permet de séparer du reste de son âme la pensée de son bien-aimé. Ce n'est que dans un espace (imaginaire) que cette séparation peut s'accomplir à la satisfaction de la raison, et que la personnification, l'incarnation de la pensée du bien-aimé

[14] *Ibid.*, I, 141.

peut se mouvoir, *exister*, comme il convient. Sans les plans qui constituent cet espace—"the thought lurks" quelque part ; elle attend "*beyond* the fairest thoughts,"[15] etc.—l'élan final supposant, lui aussi, un espace, manquerait peut-être d'énergie, car c'est l'émotion ménagée par la réalité plus poignante des détails spatiaux de la personnification, qui intensifie son effet sur nous.

Il nous semble superflu de vouloir découvrir la poésie émanant de l'existence de deux plans littéraires ou psychiques là où ils ne sont que les projections sur le plan de l'art de deux plans réels, géographiques—et rivaux. C'est la poésie du mal du pays, les "Home Thoughts From Abroad" de Robert Browning et toutes les variantes de la nostalgie de la patrie et du sol natal, poésie relevée souvent par la beauté objective du pays étranger, supérieure à celle du nôtre, comme dans le cas de Joachim du Bellay, séjournant à Rome avec l'amertume de l'"exil" dans la bouche. Les deux plans se trouvent en présence l'un de l'autre et ils se combattent. L'écrivain souffre de sa nostalgie inassouvie ; mais cela ne l'empêche pas de bénéficier de la coexistence de deux plans concrets de l'espace dans son âme et du surplus d'émotions causé par cette coexistence.

La nostalgie du *home* est l'inverse de la nostalgie du monde inconnu, de la soif du déplacement, du voyage aventureux ou, tout simplement, du voyage. La velléité primordiale de la création et de la jouissance littéraire : celle d'élargir notre existence, s'est réalisée, tout d'abord, dans le roman d'aventures conduisant ses héros en des parages où le lecteur les accompagne si volontiers. Dans sa jouissance, l'émotion due à la multiplicité des plans a sa part qui n'est pas négligeable. Partager l'ivresse des jeunes premiers à bord d'un navire phénicien ou athénien sous le beau soleil doré du roman grec, avec l'assurance qu'on pourra rentrer chez soi quand on voudra ; regarder le tableau des premiers siècles avant et après Jésus-Christ à travers le voile chatoyant des siècles révolus depuis : voilà des délices qui augmentent avec la tension des deux plans dans l'espace et dans le temps.

Ces tensions revêtent souvent la forme la plus simple et la plus efficace : celle de la *polarité*. En cas de dualité des plans, leur opposition diamétrale nous semble aussi naturelle que surprenante. Le romantisme a fait de l'antithèse une espèce de passe-partout du succès littéraire, et elle consiste souvent dans l'opposition de deux parties de l'espace : château féodal et cabane du serf, intérieur et plein air, la Terre et le Cosmos, la goutte d'eau qui reflète le Ciel, le Nord et le Sud—rappelez-vous les amours du Sapin et du Palmier, chez Heine, ou la géniale opposition du monde d'Homère et de celui d'Ossian, chez deux poètes hongrois, Petöfi et Arany ?

[15] Là il y a assez de place pour qu'on y puisse dépouiller sa volonté comme des vêtements.

Nous pourrions glisser par la plus douce et la plus insensible des pentes de l'Espace au Temps qui nous paraîtront quasi inséparables. Cependant, avant de pousser plus loin la transition, arrêtons-nous quelques moments aux arts dans la sphère desquels la multiplicité des plans relève en partie de l'Espace.

## IV

Tandis que le romancier romantique le plus expert dans l'art de tenir son lecteur en suspens[16] ne peut changer le fil dans sa trame qu'entre deux chapitres, le *cinéma* est libre de le changer deux ou trois fois dans une minute et produire ainsi l'illusion du progrès synchronique de deux actions parallèles dans le temps. Il peut mener de front deux "histoires," nous montrer tantôt les atrocités auxquelles est exposée l'innocente victime, tantôt les sauveurs qui se précipitent bride abattue à son secours, et entrelacer inextricablement les deux évolutions qui se rencontreront au moment donné. En attendant, le spectateur "vit" torturé sous les poings de fer du "méchant homme" de l'écran, et enlevé par un cheval galopant qui le rapproche ainsi *de lui-même*: dédoublement complet de son personnage . . .[17]

Successeur plus ou moins attitré du mélodrame et du roman populaire du XIX^e^ siècle, le cinéma du XX^e^ ne se bornait pas à changer de décor aussi souvent que possible et nécessaire: ce faisant, il développait aussi la compréhension et l'appréciation des "plans" proprement dits comme conditions photographiques aussi bien que comme sources d'émotions. Photographier un visage expressif au "premier plan" après avoir montré de loin une figure en mouvement, pénétrée ou absorbée par l'action: voilà un changement de point de vue qui, par la connaissance plus exacte qu'il nous vaut, assouvit notre soif d'émotions. En effet, on ne nous rapproche d'un visage que quand l'expression de ce visage doit nous trahir un secret ou finir par révéler une vérité entrevue; mais cela ne va jamais sans que cette révélation fasse jouer dans notre âme les ressorts intimes d'émotions variées. La transition d'un plan à l'autre est devenue pour tout amateur de cinéma le signal de la transition d'un état d'âme dans un autre; elle ne saurait ancrer dans l'indifférence. Et de même, l'objectif de l'appareil photographique avec lequel nos yeux *s'identifient* comme le spectateur s'identifie avec le personnage dramatique, nous jette d'émotion en émotion rien qu'en modifiant notre position vis-à-vis d'un panorama, du mobilier d'un intérieur et jusqu'aux points de repère d'un espace plus ou moins connu. Il nous oppose à une locomotive se ruant sur nous et ne s'écartant qu'au dernier moment; il

[16] On connait la prédilection avec laquelle les Sue et les Dumas père, voire même les Dickens interrompent une action en plein développement pour changer de "fil" et, avec cela, de milieu et de ton—comme s'ils éprouvaient une joie maligne à nous causer un supplice de Tantale.

[17] Voir plus loin.

fait tournoyer autour de nous les parois d'une salle, des plafonds et des escaliers ; il nous fait découvrir des vues insolites d'objets et d'ensembles banals : que de délices, que de battements de cœur surnuméraires ! que de merveilles et d'agitation !

Cependant ce n'est pas le changement de points de vue comme tel : c'est le *maintien du premier point de vue parallèlement avec le nouveau,* qui importe. Pour le dénouement d'un *Fantasio,* le cinéaste peut nous faire assister en même temps — par l'alternance rapide de deux actions — à l'évolution solennelle du cortège du prince de Mantoue qui approche, et à l'attente de Fantasio qui, pêcheur habile, finira par enlever au moyen d'un croc la perruque du prince, fiancé mal vu de la princesse Elsbeth. En se plongeant dans la troupe qui avance, on ne saurait oublier Fantasio embusqué, comme on a beau se cacher aux côtés de Fantasio : cela n'empêchera pas qu'on suive en même temps le prince qui s'approche. Le cinéma assure par cette alternance visible de plusieurs actions en progrès l'impression que nous voilà dans un monde à plusieurs dimensions qui ressemble à une forêt touffue où il peut nous arriver quelque chose de chacun des quatre points cardinaux, car de mystérieuses clairières, comme autant de foyers d'événements importants, mûrissent des possibilités parallèlement.

C'est pour une autre raison que les films tels que le *Paris 1900,* de Nicole Védrès, nous touchent en nous inquiétant. Le plan 1900, formé par toutes sortes d'évocations extérieures et de réminiscences historiques, ne cesse de faire appel au plan 1950, représenté par notre présence au cinéma, par notre façon de juger ces évocations, et par notre existence même. On serait certes moins ému si on rencontrait les personnalités de 1900 en 1900. La pensée que voilà bien de la "grandeur" passée, des neiges d'antan fondues, nous serre le cœur d'autant plus que notre 1950, nous le sentons bien, est voué au même sort. Ces deux plans invisibles qui se supposent l'un l'autre, en évoquent un troisième : l'avenir dans lequel 1900 et 1950 se seront déjà confondus en perdant toute leur importance, comme deux voies ferrées à l'horizon . . .

V

On connait ce type de portrait où le fond nous aide à déterminer la profession du modèle. On voit d'ici le général en grande tenue, debout sous sa tente dont un pan soulevé laisse entrevoir au loin une scène de bataille. Un tel portrait pourrait servir d'illustration idéale au phénomène psychique du parallélisme des plans : l'arrière-plan découvert par une main invisible, c'est la pensée qui vient au spectateur à la vue du général ; et la main invisible, c'est bien l'association d'idées qui soulève un pan de toile . . . Deux plans distincts et soigneusement distingués l'un de l'autre par le peintre qui a tous les moyens adéquats pour insister sur

la perspective, sur la différence d'éclairage, etc.;[18] mais deux plans indispensables l'un à l'autre au fond de la pensée et rehaussant chacun l'importance et la tonalité sentimentale de l'autre : homme d'un certain âge et, souvent, d'un physique peu héroïque, le grand capitaine gagne infiniment à être rapproché de son titre de gloire : la guerre ; et la bataille en gagne presque autant lorsqu'on peut la condenser en un symbole personnel et ramener cette mêlée fatale, ce chaos désolant, à une volonté et à un talent proprement humains.

Le premier des deux plans (portrait du général) est relativement statique. Il se dresse sur ses deux jambes, posant pour l'histoire. L'autre plan (la bataille) est, au contraire, plein de dynamisme : du mouvement à peine figé par la peinture, une foule destinée à mourir ou à se disperser : la bataille finira, la gloire du capitaine restera . . . en principe. Le résultat : une tension émotive puissante.

La peinture ancienne aime à accoupler l'idylle et le drame, non par maladresse ou par manque de goût, mais pour tirer de leur contraste des effets intenses et touchants. Sur plus d'un tableau mythologique célèbre, l'enlèvement d'Europe, épisode dramatique, fournit au peintre le prétexte de représenter sur une partie de sa toile des scènes idylliques de bain et de repos en plein air. Et quoique, sur certains de ces tableaux, les suivantes et amies d'Europe fassent quelques efforts gracieux pour retenir leur princesse, on n'en comprend pas moins la différence tragique qu'il y a entre la victime qui va disparaître et les sympathisants qui continueront leurs jeux et, tout au moins, leur existence à peine troublée par cet accident.

Sur d'autres tableaux consacrée au même mythe, par exemple sur la toile justement célèbre de Paul Véronèse, on voit deux étapes de la même action : au premier plan à gauche, la belle Europe presque sans défiance à dos du beau taureau blanc en apparence inoffensif ; à l'arrière-plan à droite, le taureau parti avec sa proie dont la protestation se trahit par un geste du bras. Les deux "plans" sont *présents* (celui qui pourrait constituer un passé par rapport à l'autre, est encore plus présent, parce que c'est le premier plan, plus tangible que l'autre), et ils le sont à la fois sinon dans la même mesure. Pour quiconque s'en tient à la peinture et ne saisit pas l'allusion mythologique et littéraire, il y a ici deux plans disparates. Cependant pour le peintre autant que pour le spectateur lettré, l'"Enlèvement d'Europe" signifie le mythe complet, symbolisé par deux étapes successives importantes de l'action ; c'est-à-dire l'avenir y entasse aussi ses voiles dans les yeux d'Europe, pénétrés d'un mystère tendre et sublime, douloureux et terrible, autant que dans les gestes dévoués et compatissants des suivantes, et dans l'essaim alerte de petits

[18] Tolstoï n'approuverait certes pas la proportion des figures dans les deux plans : le général trop grand pour les soldats du fond. Suivant l'auteur de *Guerre et Paix*, le rôle réel des Napoléon est minime.

amours porteurs de couronnes. Le peintre et les vrais connaisseurs n'ont pas d'illusions sur cet avenir enraciné dans le sol fleuri du double présent fixé sur le tableau du Véronèse. Autant de plans, autant de têtes de ponts assurées à la conquête de notre âme par l'émotion.

Les plans resteront une réalité technique indispensable pour le peintre. L'impressionniste ne se considérera pas moins obligé d'exprimer la divergence des plans de son paysage que le peintre historique, car c'est un espace qu'ils ont à projeter sur le plan unique de la toile. La "profondeur" d'un paysage ou d'une foule agit sur notre sensibilité et nous cause des émotions.[19]

## VI

Le cinéma ne fait que perfectionner les conquêtes du décor simultané et de la scène tournante, sinon de la peinture. Le décor simultané, employé pour la représentation des mystères et jusqu'en plein XVII[e] siècle, rend permanente la présence de l'enfer, représenté par une énorme gueule de dragon, mais aussi celle du ciel, symbolisé par l'entrée de la cathédrale, et de tous les lieux nécessités au cours du drame sacré, que les diverses *mansions* ne nous permettent pas de perdre de vue. Le décor simultané du mystère médiéval exhale une sorte de poésie cosmique comme la *Divine Comédie,* car il nous empêche de nous borner à un "plan" alors qu'il y en a trois. Pendant que des scènes comiques ou, tout simplement, réalistes nous fixeraient sur cette Terre, notre regard reçoit un avertissement sérieux de l'église ou de la tête de dragon : attention, le ciel et l'enfer sont présents.

La scène tournante et, plus généralement, la scène moderne, mécanisée, tient du cinéma presque autant qu'elle l'inspire à son tour. Elle rend le morcellement "shakespearien" de l'action possible et même préférable, en exerçant sur le dramaturge une notable influence. (Ignore-t-on la force d'attraction qu'exerce sur l'homme un outil ingénieux? Dès qu'il nous est accessible, il veut que nous le prenions en nos mains et que nous nous servions de lui.) On sait le service qu'elle a rendu, par exemple, à l'auteur de *Donogoo.* Pour nous faire une idée de l'effet du prospectus que les fondateurs de la ville nouvelle viennent de lancer, Jules Romains donne, comme échantillons, quatre instantanés dramatiques pris aux quatre coins du monde et symbolisant suffisamment l'intérêt que le prospectus a éveillé. Mais ces scènes extrêmement brèves servent, en même temps, la cause d'un pathétique intime et grandiose à la fois. Ces quatre points rendent témoignage de l'homogénéité du genre humain—expérience dont nous accueillons toujours volontiers les preuves tangibles.

[19] La légende picturale qui a changé jusqu'au titre de *la Fontaine d'amour* du Titien (en *Amour sacré et amour profane*) a créé par là non seulement un mystère mais encore deux plans opposés l'un à l'autre dans l'imagination. De là aussi l'émotion extraordinaire déclenchée par ce beau tableau.

Dans un drame de Zsigmond Remenyik, *La Maison paternelle*,[20] les secteurs de la scène tournante représentent les pièces de la maison que le fils prodigue, rentré trop tard, visite l'une après l'autre. Et chaque pièce, apportée par la scène tournante, servira de ressort et de cadre à la résurrection d'une partie du passé de la famille: espérances et déceptions; amours et morts; amitié et malveillance; soif d'aventure et soif de repos. Et ces souvenirs qui se raniment pour former un jeu et une atmosphère ne se suivent pas dans l'ordre chronologique: l'arrivée du Père et de la Mère du héros après la cérémonie de leur mariage nous est montrée après la mort du Père, au moment où c'est le tour de la chambre qu'on visite et qui en évoque le souvenir. Le Fils, escorté par un vieil ami de ses parents, est accueilli au seuil par ses père et mère, morts depuis longtemps, pour les revoir, à l'intérieur de la maison paternelle en des rôles appropriés à telle ou telle époque de leur existence. Le Fils et son vieil Ami se mêlent au jeu et ils jouent leur rôle sans changer de masque: il n'y a que leur attitude, leurs mouvements qui les rendent plus jeunes lorsqu'il en est besoin.

Cette pièce curieuse tire la meilleure part de sa poésie[21] de la multiplicité des plans dans l'espace (jardin et chambres) et dans le temps (confusion, à chaque scène, du présent et du passé). Empressons-nous de constater que la première est d'un autre ordre que la seconde. L'espace divisé en une série de pièces n'en garde pas moins sa cohérence, celle d'une maison de campagne solidement bâtie. On peut, à la rigueur, se figurer le même drame sur une scène stable et unique;[22] on ne saurait se le figurer sans cette concurrence des temps qui en fait le principal charme. C'est grâce à elle que du moment où nous voyons le Père et la Mère morts venir saluer leur Fils au milieu de la première scène, nous humons nous aussi cette "odeur de dormeurs" qui frappe le nouveau-venu, et nous nous sentons préparés à une émotion dramatique et mélancolique à la fois, d'un passé redevenu présent et d'un présent-avenir,[23] tout pénétré de passé. Dans cette pièce curieuse, des plans tangibles (murs qui séparent et qui forment des chambres) rendent plus palpable le miracle du *temps* qui a besoin de contours, de coulisses, de plans enfin, pour éviter ce degré de confusion dont il est si souvent victime dans nos rêves.

On n'est plus très loin de Shakespeare qui, libéré de toutes les entraves

[20] *Az atyai ház.* L'auteur s'y montre un disciple (peut-être inconscient) de Proust qui entremêle, comme lui, les endroits et les époques de ses souvenirs. Cf. à ce point de vue cette scène de *Notre petite ville*, de Thornton Wilder, où la jeune femme morte choisit un jour de sa vie pour le revivre.

[21] Outre la tendresse personnelle qui coule du cœur de l'auteur pour aller vers ses morts.

[22] Naturellement, ce ne serait pas la *même* pièce. Mais c'est que ce drame réduit à une scène unique y perdrait précisément l'émotion que lui prête la multiplicité des plans.

[23] Voir plus loin.

d'un décor réaliste, pouvait changer de décor imaginaire autant de fois que son "histoire" l'exigeait et qui, dans le *Songe d'une nuit d'été*, nous a conduits jusqu'au seuil de la confusion des temps et des scènes d'une détermination concrète, par l'enchantement, par le rêve et par la nostalgie de l'idéal. Et tout le théâtre classique du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, renonçant au décor localisé et spécialisé, a dû transporter la poésie de la multiplicité des plans à l'intérieur du texte parlé et de l'âme qui se trouve derrière un texte.[24]

Les facteurs qui collaborent à l'œuvre littéraire[25] forment des "plans" à leur tour, des plans vivants. Chacun d'eux "sent" qu'il n'est pas seul et cela colore d'une forte nuance pathétique et sentimentale sa jouissance. L'*auteur* tient compte de son public et reconnaît l'écart et la tension qui séparent de lui les personnages qu'il a créés. Le *lecteur* sent la présence de l'auteur, et, en s'identifiant avec son héros, mais toujours incomplètement et d'une façon provisoire, bénéficie d'une émotion qui est due à cette situation délicate. *Au théâtre*, d'autres tensions correspondant à d'autres plans viennent s'ajouter à ceux-ci : la tension entre *acteur* et *personnage*, entre *foule* et *spectateur individuel*, entre le *raisonneur* et l'*auteur*, et ainsi de suite.

Bien avant le cinéma, ce fut le théâtre qui nous a familiarisés avec les plans distinguables qui organisent un espace. On parle de premier, de second plan et d'arrière-plan, et ces notions empruntées au théâtre ont pénétré dans le language figuré. Cependant chacun de nous sait bien que la multiplicité des plans essentielle pour l'art théâtral et pour la jouissance du spectateur est ailleurs. Elle réside dans la possibilité, pour le spectateur, de sortir de lui-même, d'abandonner son isolement et de tenter l'aventure sublime de se réincarner, pour ainsi dire, en d'autres êtres humains. Elle se manifeste dans l'obligation, pour l'acteur, de rendre cette réincarnation possible par son exemple actif, d'être le plus *sincère*, le plus *vrai* au moment où il contrefait un autre, où il troque sa personnalité contre un autre. La multiplicité commence par la *duplicité* : or, le miracle du théâtre nous émerveille à l'aide d'une duplicité pour le bon motif.

## VII

Plus complexe que les autres arts, la littérature tient tantôt de la peinture, tantôt de l'art cinématographique, tantôt du théâtre, et la série est loin d'être close. Les conditions spatiales de ceux-ci se transforment, pour la plupart, en conditions de temps dans le domaine même du théâtre, du cinéma, etc., le *Temps* étant le plan naturel de l'action, du récit, de la pensée analytique, de la parole.

[24] La suppression des décors proprement dits dans la pièce susmentionée de Thornton Wilder, n'a pas diminué ses plans spirituels, ses coulisses affectives.

[25] Cf notre *Défense et illustration de la littérature* (Paris, 1936), le ch. intitulé "La Part du Lecteur," et *Création littéraire*, ch. III.

C'est dans le domaine du temps que la multiplicité des plans s'affirme comme valeur reconnue dont on se sert et dont on abuse. Cela est d'autant plus naturel que Temps et Espace sont devenus les alliés et les symboles l'un de l'autre. Les trois âges (enfance, jeunesse, vieillesse), sur le tableau du Giorgione ou de Morto da Feltre sont situés dans l'espace, suivant une règle plus hermétique quoique très agréable à l'œil, dans trois *plans* effectifs, au lieu de deux, et sans aucune symétrie puérile. Les "plans" du *temps* coexistent dans l'espace. Ce qui ne veut pas dire qu'il nous faut absolument l'espace représenté par les beaux-arts pour saisir les plans du temps. Quand nous en arrivons à comprendre ou à sentir que ces plans vivent synchroniquement dans notre lecture et, par conséquent, en nous autres lecteurs, et qu'ils sont à peu près inséparables les uns des autres, nous trouvons toujours au fond de notre conscience un espace où ils peuvent se placer.

Le point géométrique, presque irréel[26] du *Présent* n'existe pour ainsi dire pas sans le plan plus étendu du Passé et sans le plan infini et lumineux de l'Avenir. L'adverbe français *tôt* est censé dériver du latin *tostum*, participe passé de *torrere*, et il exprime la présence de l'avenir le plus proche, proche au point de nous brûler les doigts . . . Notre présent, même quand il vibre d'activité, quand il *brûle*, se cramponne à l'avenir. On ne saurait étreindre le moment présent sans que dans l'amour passionné du

Verbleibe doch, du bist so schön!

il ne s'insinue, inévitablement, la pensée mélancolique ou tragique de la fuite du temps et de la mort—ce qui veut dire, en d'autres termes, celle du Passé et du Futur.

Dans les œuvres littéraires dont l'auteur renonce à tout effet banal de la coexistence des temps représentatifs,[27] il n'y en a pas moins un Présent entièrement présent: ce plan est déterminé et garanti par notre présence *comme lecteurs*. C'est par rapport à ce Présent du lecteur que même le roman non-historique accuse nettement son caractère de Passé, tandis que l'Avenir est toujours là pour nous guetter, pour nous porter secours: il est notre lendemain, l'heure après la lecture, le grand miracle permanent qui nous soutient et qui nous pousse en avant dans nos moments de lassitude mortelle et de renonciation.

L'heure *après la lecture*, car le Temps intérieur s'arrête pendant la lecture vraie (c'est-à-dire quand la lecture nous submerge et nous arrache au Temps qui fuit) et forme un Présent permanent . . . jusqu'au moment où notre regard quitte le livre et que nous retombons dans le Temps "qui fuit."

[26] Il suffit qu'un philosophe ou un linguiste risque l'affirmation que le Présent n'existe pas, qu'il n'est qu'une fiction nécessaire, pour que son lecteur en éprouve une émotion douloureuse; et cela à plus forte raison quand c'est un poète qui s'en mêle.

[27] Voir notre *Création littéraire*.

Le Présent du lecteur se double du Présent de l'auteur; les deux ne coïncident pas toujours. Il y a telle manière de conter qui nous présente le récit comme la relation définitivement close des événements; en ce cas-là, le Présent de l'auteur est synchronisé tantôt avec ces événements-ci, tantôt avec la lecture, c'est-à-dire l'auteur semble tantôt éloigné de nous dans le temps, tantôt assez près pour nous adresser la parole. Les événements eux-mêmes peuvent se rapprocher de nous au point de nous donner l'illusion de leur présence; c'est le cas des récits dits "dramatiques."[28]

Toutes ces "coulisses de temps" et bien d'autres, tous ces plans parallèles ou formant des angles variés, nous donnent des émotions pareilles à celles provoquées par la sensation de la profondeur et de la complexité de l'espace où nous nous trouvons. Quand on pénètre dans une forêt ou quand un téléscope nous plonge dans l'espace illimité, on se sent envahi par des émotions multiples dont une partie est due sans doute au sentiment de l'étendue, au charme de la troisième dimension.[29]

Outre cet effet des temps pour ainsi dire *statiques*, il y a le *dynamisme* naturel qui les meut comme s'ils étaient des systèmes solaires se déplaçant les uns par rapport aux autres. A l'apogée d'une grande passion, où l'on ne saurait croire qu'il pût s'éteindre sans laisser de traces, Lamartine confie à la belle nature le souvenir de son amour. Le lecteur s'identifiant, ou presque, avec le poète amoureux (Temps *présent*), vit en même temps dans cet *avenir* douteux mais essentiel vers lequel le poète étend ses bras, et dans ce *passé* relatif qui est créé par le fait qu'il s'agit de garder des souvenirs. "Gardez, belle nature (impératif équivalant de notre point de vue à un futur) Au moins le souvenir" (passé).[30] La grammaire française appelle le futur antérieur un passé dans le futur; les vers cités ont en quelque sorte la valeur d'un futur antérieur. C'est un rapport aussi complexe qu'impressionnant. Il y a

---

[28] Le spectateur connaît plus encore que le lecteur l'illusion de la multiplicité des temps présents, avec la prédominance très marquée de celui des personnages de la pièce se trouvant sur la scène; le sien propre se confond, pour la plupart, avec le présent de l'action, tandis que celui de l'auteur s'efface ou ne fait que de rares apparitions.

[29] En voici d'autres: battement de cœur provoqué par l'inconnu, qui ne va jamais sans l'appréhension du danger; impression de la grandeur de notre monde, de la création, qui nous écraserait si elle ne nous rendait pas fiers en même temps; attrait de la "grotte" (voir notre *Création littéraire*).

[30] "Le Lac." "Les jours qui ne sont plus" remplissent nos yeux de larmes. Mais est-ce qu'ils ne sont vraiment plus? ne devrions-nous pas dire plutôt avec Tennyson ("Tears, idle tears"), qu'ils sont "tristes et frais"? Ils sont "Death in Life," oui; mais aussi "Life in Death," bien vivants pour beaucoup dont la vie penche vers le passé.—Dans un style entièrement différent, Thomas Moore ("Oft in the stilly night") nous fait voir "les autres jours," ceux du passé, qui viennent éclairer le poète:

"Ere Slumber's chain has bound me,
Sad Memory brings the light
Of other days around me."

des tonalités "plus-que-parfait" ou "passé antérieur" dans l'orchestre affectif du temps.

Proust partant "à la recherche du temps perdu" est inspiré par l'irrésistible désir de faire du passé un présent supplémentaire—tout en sacrifiant le présent (les heures et les années qu'il consacre à la tâche de raconter les heures et les années du passé) au passé qui mérite ce sacrifice. Et l'avenir? Comment ne pas en sentir la présence toutes les fois que la pensée s'élance du temps retrouvé au temps de la lecture? Car la pensée fait la navette entre ces trois plans qui se succèdent, se supplantent et s'échangent l'un pour l'autre. M. René Lalou[31] nous fait remarquer que "le présent dans son récit" n'est "qu'un instant du passé sur lequel il fait converger la lumière d'autres moments d'un passé plus ou moins reculé." Nous avons constaté et nous aurons l'occasion de documenter encore cette constatation, que ce n'est pas aussi simple que cela. Et ce qu'on n'a pas assez dit, c'est que ce jeu de navette, ces lumières croisées et réciproques *nous touchent* avec douceur ou avec énergie, car rien ne nous attendrit tant que les miracles du temps entre néant et éternité, accomplis grâce à l'interversibilité des plans Présent, Passé, Futur.

## VIII

Les non-initiés sont avertis de la multiplicité des plans du Temps par les règles de la grammaire relatives à l'emploi des *temps du verbe*. La simple nécessité d'exprimer le passé ou le futur ne justifierait qu'une partie infime de ces règles. La plus rudimentaire des grammaires de la langue française, par exemple, nous explique l'existence de temps tels que le plus-que-parfait, le passé antérieur ou le futur antérieur de l'indicatif en établissant dans notre pensée deux plans du passé ou de l'avenir, deux coulisses ou deux étapes, et il y a telle grammaire qui parle de "passé dans l'avenir," de "passé dans le passé," et ainsi de suite—notions complexes qui mettent à une dure épreuve les esprits peu élastiques auxquels la grammaire élémentaire s'adresse.

De toute façon ceux-ci doivent finir par se familiariser avec la *relativité* des temps contre laquelle leur raison, leur instinct de sécurité protestent pourtant de toutes leurs forces. Sans avancer d'abord jusqu'aux temps composés susmentionnés, répétons que le *présent* de l'indicatif n'est présent que s'il est celui *de la lecture*—cas assez rare. Si le présent de l'indicatif est employé dans un récit, c'est toujours un passé "présentifié" pour des raisons littéraires, afin de faciliter au lecteur de se mettre à la place du héros. Le récit d'une bataille de la Guerre de Trente Ans, par exemple, où le héros du roman accomplit des prouesses, est comme un navire dont nous suivons d'un œil avide les manœuvres, et que peut hanter notre imagination devinant ce que notre œil est incapable

[31] *Histoire de la littérature française contemporaine* (Paris, 1923), p. 640.

de distinguer ; l'emploi du présent diminue sensiblement la distance qui nous sépare de ce navire, voire même il nous fabrique une passerelle momentanée nous permettant de nous rendre à bord sans nous y faire remarquer. Le présent dont se sert un des personnages du roman dans un dialogue, peut avoir un effet analogue, et ce n'est pas non plus notre présent "réel" à nous autres lecteurs.

Cela veut dire que même un temps du verbe aussi "simple" que le présent de l'indicatif, suppose, dans l'immense majorité des cas, la présence de deux plans pour le moins : le présent de la lecture et celle de l'événement raconté.

Ajoutons, cependant, que le présent n'est bien souvent que l'atmosphère conventionnelle du Temps avec majuscule, soit l'indétermination temporelle. Ce qui semble avoir une valeur permanente sinon éternelle, est confié à un verbe mis au présent, quoiqu'il n'y ait rien de moins différent du "vrai" présent, un point géométrique dans l'éternité, que cette étendue illimitée de l'éternité. Ou, pour être plus exact, il y a un *Présent point géométrique* (que nous opposons à la minute qui le suit, au moment qui le précède) et un *Présent infiniment étendu* dont fait partie, entre mille autres, le point en question (que nous considérons comme absolu). Quand l'auteur de *I Promessi Sposi* entame son récit romanesque et réaliste à la fois, il le fait par la description des lieux où se déroulera l'action ; c'est le présent de l'indicatif qui s'y prête puisque le paysage est quelque chose de durable en comparaison des êtres humains qui y passent une existence éphémère : "Quel ramo del lago di Como, che *volge* a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, *vien*, quasi a un tratto, a ristringersi," etc. Et lorsqu'un de ses personnages croit devoir s'autoriser de la sagasse commune et lancer à un autre une vérité généralement admise, il a recours au présent de la durée : "alla fine non siam noi fratelli e sorelle ?"[32]

Les idées reçues, les assertions générales proposées par l'auteur ou par ses porte-voix constituent donc un troisième présent qui se surajoute au présent de la lecture et à celui de l'événement raconté. Ce troisième présent coïncide souvent avec le présent *du récit* : celui où l'auteur écrit le livre et qui nous semble un présent nettement vieilli par rapport au présent de la lecture et, quelquefois, comme dans tel roman de H. G. Wells, quelque peu en avant sur notre présent... Le lecteur qui, en 1950, se met à lire *les Trois Mousquetaires* de Dumas père, se trouvera en présence, au cours de sa lecture, des plans suivants, marqués souvent par le présent de l'indicatif : (1°) premier tiers du XVII^e siècle (présent des personnages du roman), (2°) milieu du XIX^e siècle (présent de

[32] Ch. IX. *La Grammaire Larousse du XX^e siècle* (Paris, 1936), distingue le présent momentané et linéaire (expression des vérités scientifiques ou proverbiales, mais aussi des actions habituelles) ; elle montre un certain présent remplaçant le passé prochain : "Vous n'avez pas eu de chance, le train part à l'instant," etc.

l'auteur, trop vivant pour qu'on l'oublie), (3°) XX^e siècle, moment de la lecture (présent du lecteur); mais aussi (4°) le présent durable représentant plus ou moins vaguement l'éternité.

Le moment que je parle est déjà loin de moi,

dit Boileau. Il y donne une variante assez originale du lieu commun de la fuite du temps qui équivaut à l'inexistence pratique du présent. Cependant il se sert du présent pour prononcer la condamnation du présent. Nul doute que l'extrême variété de la valeur des présents ne provoque des réactions émotionnelles comme la différence du potentiel produit une tension.

Et les temps du *passé*? Si un Anglo-saxon ou un Hongrois commence à apprendre le français, l'espagnol ou l'italien où les temps du passé hérités du latin, ou nés plus récemment, ont partagé entre eux les rôles qui conviennent au passé, il devra mettre un certain temps à se familiariser avec leur grand nombre et les nuances de leurs fonctions. Et après avoir digéré les règles de leur emploi plus ou moins régulier, l'Anglais ou le Hongrois perspicace finira par découvrir que ces règles sont loin d'être souveraines et que la situation réelle dans le domaine du passé est beaucoup plus compliquée qu'elles ne le font soupçonner. Glissons sur le passé momentané venant interrompre le courant du passé linéaire ("J'étudiais quand il entra") et laissons-nous arrêter par la fameuse règle de la *Grammaire de Port-Royal*: "Pison nous offensa, Pison s'est repenti." Sur le lecteur dont l'imagination se voit envahie par les souvenirs du récit de la conspiration de Cnaeus Calpurnius Pison, les deux étapes de son action (l'offense et le repentir) font une impression pareille; cependant le passé composé ("s'est repenti") exprime un résultat encore sensible et presque un état se prolongeant dans et au delà du présent. Quant au passé simple, citons quelques lignes de la *Grammaire Larousse du XIX^e siècle*.[33] "Il ne peut pas non plus s'employer dans une phrase où la période de temps marquée n'est pas complètement écoulée: 'L'an dernier, je fis des confitures.' " De là sa facilité à prendre dans certains textes une valeur *sentimentale* exprimant un passé sans lien avec le présent: c'est le temps cher aux vieilles personnes qui s'absorbent dans le passé—le temps des passionnés qui revivent le passé avec une sorte d'hallucination:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
(Racine)

Les savants linguistes ayant collaboré à la même grammaire nous suggèrent de l'imparfait une idée toute spatiale, toute apparentée à notre aspect métaphorique de l'état d'âme: "Lorsqu'on emploie l'imparfait, on *se place*, d'une manière fictive, à *un point précis du passé*, et de là on considère des actions contemporaines de ce point de perspective choisi:

[33] Page 323.

. . . 'Il m'a dit qu'il était malade,' (simultanéité de deux faits)."[34] Ou bien on en fait le temps de l'action projetée ou commencée:

> Cependant je partais, et vous avez pu voir
> Combien je relâchais pour vous de mon devoir.
> (Racine)

Nous ne suivrons pas les grammairiens modernes dans leur explication souvent bien ingénieuse de l'emploi des temps du passé. Ils constatent la même variété de fonctions pour le *futur*. Quand ils citent la phrase: "Les faibles seront toujours sacrifiés," ils doivent nous rappeler que c'est un futur commencé dans le présent, et même dans un passé assez lointain. L'emploi du futur y naît d'une impatience de voir le monde se corriger, ou de la résignation à ce qu'il ne se corrige guère. Nous avons derrière nous une partie de ce laps de temps si étendu que caractérise l'adverbe *toujours*; ce qui est passé est passé, et nous consentirions à être quitte à quitte, pourvu que l'avenir apporte un changement . . . Dans un futur en apparence bien simple, il y a une série chatoyante de "plans" qui ne contribuent pas médiocrement à l'émotion que la phrase citée nous inspire.

Nous aurions trop beau jeu à nous étendre sur l'emploi des temps composés déjà cités dont l'unique fonction consiste à exprimer une relation et qui rendent évidente l'existence de deux plans dans un espace imaginaire (plus-que-parfait, passé antérieur, futur antérieur). Nous pourrions y ajouter les noms verbaux exprimant antériorité (avoir été, être arrivé, ayant terminé), les temps surcomposés, etc. Nous nous contenterons, cependant, de quelques remarques sur l'expression de la *simultanéité*.

La langue insiste souvent sur la coexistence de deux ou plusieurs actions dans le même moment ou dans le même espace (laps) de temps. Cette insistance se manifeste soit par l'emploi de conjonctions de la simultanéité:

> I will arise and go now, for always night and day
> I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
> *While* I stand on the roadway, or on the pavements gray,
> I hear it in the deep heart's core.[35]

soit par des adverbes de temps, soit par une simple juxtaposition des plans. C'est cette dernière méthode qui triomphe dans "La Rose de l'Infante," de Hugo. Une rafale a dispersé sur l'eau du bassin les pétales de la rose que l'infante tenait à la main. La rafale appartient à la même tempête qui, bien loin au nord, disperse, simultanément avec la ruine de la rose, la grande Armada et la toute-puissance de la famille de notre infante. Simultanéité d'un événement historique et d'un fait-divers de la cour, mais où celui-ci est le symbole avertisseur de celui-là. L'infante

[34] Page 325.
[35] "The Lake Isle of Innisfree," de Yeats.

ne comprend pas l'avertissement; mais nous autres lecteurs, nous saisissons toute la signification de la simultanéité des deux faits et nous frissonnons de commotion tragique pour elle.

Le même poète s'imagine (à force de le désirer) que sa fille morte d'un accident est là quelque part dans la maison. Assis devant son bureau, il entend ou croit entendre le bruit de la porte et celui de pas dans les pièces voisines. Il s'abandonne à l'illusion en se raidissant dans son attitude et en ne faisant aucun geste pour mettre fin au doute; les deux actions simultanées gardent leur parallélisme émouvant.[36]

Mais cela, ce n'est plus de la grammaire. Et il nous faudra revenir aux temps du *conditionnel* avant de terminer cette démonstration indirecte.

Le conditionnel est le mode poétique par excellence. Il se met à la disposition de la nostalgie, de la rêverie, de la fantaisie—du potentiel et de l'irréel. Mais s'il nous occupe ici, c'est par la tension émotionnelle indispensable qu'il suppose et qu'il soutient. Les propositions hypothétiques surtout, ces serres chaudes du conditionnel,[37] ne sauraient se passer de leur plan double. "Si j'étais Dieu . . ."—s'écrie Sully Prudhomme, et voilà des flots de vœux et de projets fantastiques qui se mettent à couler de cette hypothèse. Il énumère ce qu'il ferait et il nomme la seule chose qu'il ne ferait pas. On est en plein *"irréel"*; mais cet irréel nous occupe, grâce au poète, aussi bien que s'il était de la réalité la plus assurée. Et d'un côté il y a la réalité (qu'on n'est pas Dieu et qu'on doit se contenter d'être poète et lecteur), tandis que de l'autre, on "vit" *quand même* dans le plan rêvé: "si cela était pourtant vrai? si on pouvait faire du bien sans entraves, comme Dieu?"—et on se transporte sans résistance dans l'atmosphère, resplendissante de beauté et de bonté, de nos rêves.

Notre grammaire nous cite ce conditionnel de l'irréalité: "Si j'avais le temps, en ce moment, je passerais mes journées en mer." Mais on y passe, en effet, sinon des journées, au moins le moment où on prononce cette phrase et les heures de rêverie qui l'ont précédé. On est en mer au moment même qu'on y renonce.

On n'a pas assez relevé la valeur émotive d'une scène comme celle où Solomon Gills et son ami Cuttle, deux originaux de *Dombey and Son*, boivent du madère et la sympathie générale qui circule dans leur veines, pour ainsi dire, les oblige à s'imaginer la route de leur madère et les aventures qu'il a dû avoir avant d'arriver auprès d'eux, dans le port si calme d'une silencieuse boutique londonienne. "To be sure, that this wine has passed through. Think what a straining and creaking of timbers and

[36] *Contemplations*, "Pauca Meae," V.

[37] Nous comptons ici parmi les conditionnels tous les temps qui sont susceptibles d'exprimer une hypothèse, une condition (imparfait et plus-que-parfait de l'indicatif, imparfait du subjonctif, présent de l'indicatif, futur . . .).

masts: what a whistling and howling of the gale through ropes and rigging," etc.[38]

Le présent et le passé forment ici deux plans—dira-t-on—deux plans parallèles. Mais ce n'est pas tout. Le passé du vin, pas plus[39] que celui d'une soupe ou d'un rôti, ne nous intéresse pas d'habitude. Cette sorte de personnification qui donne à ses aventures un sens et un intérêt palpitant, redouble la jouissance des deux vieillards et du lecteur par la présence d'un second plan inespéré, comme une doublure de soie rehausse la chaleur d'un manteau.

Comparons cette saillie si heureuse de Dickens avec la magnifique page que Proust consacre aux fleurs de tilleul du thé de tante Léonie—feuilles sèches mais assez "véritables" pour éveiller le souvenir de leur printemps et pour refleurir dans la tasse. Ici, les deux plans sont tout près de coïncider—pas assez, cependant, pour n'en former qu'un: on aperçoit tantôt l'un tantôt l'autre: jeu plein de plaisir et d'attendrissement.[40]

## IX

Le lien qui rattache le présent au futur est des plus organiques. Le lecteur d'un roman qui se confond avec le héros se dirige avec lui vers un avenir qu'ils ignorent, mais qui les occupe sans répit. Afin d'assurer la continuité d'une telle attente, le romancier écarte pour un moment le rideau qui nous cache l'avenir de son protagoniste—rien qu'un moment, à peine suffisant pour nous le faire entrevoir. L'*anticipation* a d'innombrables sous-espèces; elle dépend de plus d'un facteur; on a peur de s'en servir mais on ne saurait résister à son attrait si naturel.[41] Entre les mains des romantiques de tous les temps, elle n'est guère que coquetterie et elle tend à dérouter le lecteur curieux; chez les modernes comme chez les classiques, elle sert souvent à insister sur la "logique de la fatalité" et elle revêt, pour cela, la forme d'oracle, d'analyse de la cause pour la

[38] Nous avons tâché de montrer l'importance de la multiplicité des plans dans l'œuvre du maitre incontesté de l'émotion littéraire au chapitre "L'Encensoir des Emotions" de notre *Dickens vivant* (en préparation). Voici quelque chose d'analogue dans *Sodome et Gomorrhe*, de Proust (II, 152): "Et l'orange pressée dans l'eau semblait me livrer au fur et à mesure que je buvais, la vie secrète de son mûrissement, son action heureuse contre certains états de ce corps humain qui appartient à un règne si différent, son impuissance à le faire vivre, mais en revanche les jeux d'arrosage par où elle pouvait lui être favorable, cent mystères dévoilés par le fruit à ma sensation, nullement à mon intelligence." Là aussi, la révélation du second plan est déclenchée par un état d'excitation et de bonheur: la présence d'Albertine.

[39] C'est-à-dire un peu plus, tout de même. Le vin rappelle la vendange et la vigne croissant sur la pente ensoleillée.

[40] *A la recherche du temps perdu*, I, 72-73.

[41] Cf. E. Gerlötei, "Die Vorausdeutung in der Dichtung," *Helicon*, II, 53-73.

préparation de l'effet, et ainsi de suite. Voici chez un dramaturge contemporain faisant la réplique d'une tragédie antique, une anticipation familière au prologue et aux chœurs grecs, et qui tient de l'oracle ou des rêves de mauvais augure :

LE PROLOGUE [de l'*Antigone* de Jean Anouilh] : . . . Elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire . . . [Hémon] ne savait pas qu'il devait jamais exister de mari d'Antigone sur cette terre et que ce titre princier lui donnait seulement le droit de mourir . . . La vieille dame qui tricote, à côté de la nourrice . . . , c'est Eurydice, la femme de Créon. Elle tricotera pendant toute la tragédie jusqu'à ce que son tour vienne de se lever et de mourir. Ce garçon pâle, là-bas, au fond, qui rêve adossé au mur, solitaire, c'est le Messager. C'est lui qui viendra annoncer la mort d'Hémon tout à l'heure. C'est pour cela qu'il n'a pas envie de bavarder ni de se mêler aux autres. Il sait déjà . . .

Nous aussi, nous le savons déjà, nous en savons assez. Certes, le procédé de Jean Anouilh est des plus osés—en apparence ; en apparence, car, au fond, tout le monde est censé connaître, dès le V^e^ siècle avant Jésus-Christ, le sort d'Antigone, de son fiancé et de sa mère, et ainsi l'auteur moderne qui le révèle "*d'avance*" ne risque pas grand'chose. Ce qu'il nous dira d'essentiel dans la pièce elle-même, il ne nous en révèle rien dans son prologue, et la triple mort qu'il annonce perdra au cours de la pièce sa signification habituelle.

Mais à quelque catégorie qu'elle appartienne, l'anticipation a l'avantage de fortifier ce second plan où les prophéties s'accomplissent. Impossible de ne pas penser à la fin tragique de ces personnages dont nous savons qu'ils vont mourir sous peu. La mort "plane au-dessus d'eux," a-t-on dit. En renonçant à la personnification de la mort, on doit toujours se dire que le plan du dénouement sanglant ne cesse d'être présent au spectateur, et celui-ci peut attester le puissant effet émotif de cette présence. Les deux plans convergent l'un vers l'autre pour se confondre dans les dernières scènes.

Là où l'anticipation est moins nette, l'incertitude du lecteur ou du spectateur lui prépare des émotions délicates pareilles à celles du déchiffreur d'énigmes ; ou provoque chez lui une excitation plus intense, semblable à la crainte du danger et de la mort violente.[42] Dans cette dernière catégorie d'ouvrages littéraires (p. ex., la ballade romantique), il faut distinguer l'émotion due à la présence de deux plans non encore identiques (plan des personnages au *moment* où ils se trouvent selon la marche du récit et plan des prévisions relatives à leur sort *définitif*) dont chacun agit sensiblement sur l'autre : la vie des personnages souffre de la fatalité qui engourdit *déjà* leur membres ; et la pensée qu'ils mourront est

[42] Dans un certain type de ballades on nous permet de nous douter de la solution de l'énigme, p. ex., dans l'"Edward" de la poésie populaire britannique ; dans la "Lenore" de Bürger, dans "le Roi des Aulnes," de Goethe, etc.

contrariée, pour ainsi dire, par le mouvement fiévreux auquel ils se livrent *encore—malgré tout.*

Ainsi l'anticipation ne se contente pas de créer deux plans: elle les rend particulièrement nets et agissants.

## X

Le second plan se trouve aussi au delà du dénouement. Le problème de celui-ci et, notamment, de l'effet final de l'œuvre, est lié à la qualité et à la consistance de la *perspective qui s'ouvre* au lecteur ou au spectateur du haut du dernier chapitre, de la dernière strophe, du dernier coup de théâtre.

Rendons-nous compte du fait que, pendant le récit ou pendant la représentation, notre attention allait plus d'une fois se fixer sur ce qui arriverait "finalement" à nos héros. La fin d'un livre ou d'une pièce est loin d'être une muraille de Chine ou un cap arctique *"ubi nobis defuit orbis"*; elle ressemble plutôt à un de ces écrans modernes sur lesquels on peut projeter un film non seulement du fond de la salle, mais aussi du fond de la scène. On y voit apparaître tantôt des images provenant du récit en train de se développer, comme conséquences naturelles des événements racontés et des sentiments qu'ils nous inspirent; tantôt des images surgies d'un avenir toujours énigmatique, représentant toutes les possibilités qui attendent nos champions. Le regard circulaire que le romancier vraiment populaire, un Dickens par exemple, est obligé de jeter autour de lui avant de déposer sa plume, embrasse l'avenir de tous les personnages qui prennent congé de nous à la fin du roman, car nous autres, nous restons en place et nous les regardons s'éloigner—ce regard circulaire qu'on appelle *Conclusion* ou auquel on donne un nom plus pittoresque, cherche avant tout ce qui est au delà du terme de *notre* voyage.

On comprendra sans difficulté que ce regard circulaire et prophétique fixe des plans déterminés par un certain groupe de personnages à un certain moment. A la fin de *David Copperfield*, nous voyons se former des groupes de personnages: dans le lointain, les émigrés en train de refaire leur vie en Australie; plus près de nous, deux jeunes couples assurés de leur bonheur tant qu'il peut y avoir de sécurité en cette matière et sur cette terre; et il ne faut pas perdre de vue les personnes plus âgées qui se figeront ainsi dans une attitude de félicité relative et de résistance à la décrépitude: tout cela se range sur la ligne de la dixième année après la conclusion du roman. Plan vague, malgré son apparente précision temporelle; mais écran solide, accueillant avec une remarquable netteté les rayons les plus utilisables du cosmos dickensien. Et bien qu'il ne nous soit pas conseillé de penser à cet écran B tant que nous avons devant nous l'écran A, notre terme officiel, nous n'avons pas moins

conscience de ce qu'il existe et qu'il cherche à attirer notre pensée à travers les obstacles qui le masquent.[43]

Il arrive que ce soit l'auteur qui nous abandonne les rênes qu'il est las de tenir, au moment où l'on espérait déjà arriver au but. A la fin des *Fous de l'amour*, Jókai laisse au lecteur le choix entre deux dénouements également possibles, en leur racontant les nouvelles qui courent sur un couple ayant terminé sa vie au sommet d'une montagne couverte de neige, et sur un couple plus heureux, retiré dans une frêle maisonnette du Japon. Et on sait quel usage ironique Frank R. Stockton a fait de la donnée de son *The Lady or the Tiger*. Chacun de ces écrivains a créé, par ses alternatives et par ses suppositions, des plans divers où l'imagination du lecteur ne manque pas de tracer des images formant tension.

Dans les sonnets de José-Maria de Hérédia et dans bien d'autres poésies similaires, les derniers vers "ouvrent une fenêtre" sur la suite non écrite. Un poème aussi bref qu'un sonnet n'est souvent qu'un diapason destiné à donner le ton à des instruments muets. Antoine peut voir dans les yeux de Cléopâtre

Toute une mer immense où fuyaient des galères.

Ce vers final fait surgir dans notre imagination toute la bataille d'Actium et met en présence la domination de la mer romaine et celle de la mer des yeux de femme où se perd un grand homme. Plus généralement, la grande majorité des poèmes, même ceux qui se terminent par une pointe finale ou par un coup de théâtre éclatant, ressemblent à un encensoir qu'on a suivi des yeux et qui, maintenant, disparaît, mais cela après avoir été secoué d'un geste énergique et laissé en l'air la meilleure part de son parfum.

Ces perspectives, ces horizons, ces nuages d'odeur forment bel et bien leurs "plans" qui diffèrent du plan fixé par le texte et dont les rapports avec celui-ci ne nous laissent pas indifférents.

## XI

Le plan le plus essentiel et peut-être primordial, générateur de tous les autres, celui que les religions ne cessent de rappeler à l'homme et dans lequel sa nostalgie d'étendre son existence trouve son expression

[43] Il y a même d'autres écrans, plus éloignés encore, et se perdant plus ou moins dans la brume de la distance. On ne peut pas considérer, toutefois, comme du *fair play* de la part du critique ou du lecteur, de s'enquérir avec trop d'indiscrétion de ce qui sera le sort des personnages du roman après une certaine limite de temps fixée par le romancier. Si celui-ci veut terminer la revue de ses personnages au moment où les jeunes gens sympathiques s'épousent, il n'est pas convenable de demander ce que seront dans vingt ans ces amoureux parfaits. La possibilité, et même l'inévitabilité de tenir compte des écrans ultérieurs ne nous engage nullement à insister sur leur existence et à scruter les images qui s'y dessinent, à l'aide de jumelles très puissantes.

la plus complète,[44] c'est bien l'*Au-Delà*. Forme sublime et pourtant naturelle de tout lyrisme inspiré, l'Au-Delà, empire de l'infini et de l'inconnu, n'en demande pas moins au poète des précisions, des descriptions, voire même des lignes de démarcation—une localisation.

*De l'autre côte* des tombeaux
Les yeux qu'on ferme voient encore,

affirme Sully Prudhomme[45] avec une tournure presque géographique. Et Dante Gabriel Rossetti, dans "The Choice":

Miles and miles distant though the last line be,
And though thy soul sail leagues and leagues beyond,
Still, leagues beyond those leagues, there is more sea.

Mais la pensée de la mort crée un autre Au-Delà encore, lié à la Terre et à notre vie terrestre, comme si le corps destiné à y rester était surveillé et patronné par l'âme délivrée. Le vivant s'inquiète du sort de ses restes et suppose l'existence, en même temps, d'une âme contemplant d'en haut son ancien moi et sa conscience restée rattachée à son corps. C'est à celle-ci que l'endroit de son repos devient important; c'est elle qui déclenche les nombreux poèmes-testaments stipulant qu'on soit jeté dans la mer ("Versenkt mich in das Meer"—demande Heine), enterré sous un saule à l'ombre légère (Musset), ou en face de l'océan (Chateaubriand); qu'on ne soit plus obligé d'écouter des chants tristes ("When I am Dead, My Dearest," de Christina Rossetti), qu'on y puisse jouir d'un repos complet, le repos du chez-soi:

Here he lies where he longed to be;
Home is the sailor, home from the sea,
And the hunter home from the hill.
(R. L. Stevenson, "Requiem")

L'immense Second Plan de l'Au-Delà n'a pas manqué d'inspirer aussi des pessimistes. La pensée que le printemps reviendra et que "moi, moi je ne vivrai plus," remplit Ady d'une terreur presque indignée; et Árpád Tóth se figure la paix de la nature après l'extinction du genre humain, le vrai bonheur,

Le Silence *posthumain*.
("Elégie à un buisson de genêt")

Cependant ce pessimisme ne change rien à l'existence, dans l'âme de nous tous et, à plus forte raison, dans celle des poètes, d'un second plan d'outre-tombe très suggestif, construit avec l'idée robuste de la mort et de l'au-delà sur cette terre et ailleurs.

La *mort des autres* pourrait être, à la rigueur, moins riche en inspirations. Nous ne croyons pourtant pas qu'elle le soit. Abstraction faite ici des revenants proprements dits dont le sort a sa poésie et qui opèrent un dédoublement de la personnalité du mort en mort réel et en mort

[44] Voir nos conclusions.
[45] Cf. notre *Défense*, ch. intitulé "Religion et Littérature."

inquiet et imaginaire, il y a les revenants créés par une nécessité psychologique : la conviction du père que sa fille morte n'est pas loin :

> Oh ! que de fois j'ai dit : Silence ! elle a parlé !
> Tenez ! voici le bruit de sa main sur la clé !
> Attendez ! elle vient ! Laissez-moi, que j'écoute !
> Car elle est quelque part dans la maison sans doute ![46]

ou le "He is not dead, He is just away" de James Whitcomb Riley.[47]

Il n'y a peut-être pas de plan plus obstiné, plus tenace, jouissant avec plus de cruauté de son omniprésence, que la pensée de la mort. Rappelons, une fois de plus, l'admirable commentaire de Lamartine à une de ses *Harmonies* : "Pensée des Morts," poème inspiré par une fête agreste pleine de joie innocente, d'heureuse candeur. La poète dépeint d'abord, comme un tableau,[48] la scène resplendissante de soleil et de paix qui, cependant, le rend triste malgré lui.

> . . . il n'y avait là rien pour la tristesse et la mort. Qu'est-ce qui me ramena donc à cette pensée? Je n'en sais rien; j'imagine que ce fut précisément le contraste, l'étreinte de la volupté sur le cœur, qui le presse trop fort et qui en exprime trop complètement la puissance de jouir et d'aimer, et qui lui fait sentir que tout va finir promptement, et que la dernière goutte de l'éponge du cœur qui boit et qui rend la vie est une larme. Peut-être cela fut-il simplement la vue d'un de ces beaux cyprès immobiles se détachant en noir sur le lapis éclatant du ciel, et rappelant le tombeau. Quoi qu'il en soit, j'écrivis les premières strophes de cette harmonie aux sons de la cornemuse d'un pifferaro aveugle, qui faisait danser une noce de paysans de la plus haute montagne . . . Encore une fois, qu'y avait-il là de triste et de funèbre? Eh bien ! la pensée des morts sortit de là . . .

Si nous laissons de côté, maintenant, les raisons qu'allègue le poète, ce qu'il nous restera, c'est de constater que le poète ne peut jouir de l'allégresse de ce beau paysage italien et de cette noce joyeuse sans penser à la mort. Et pourtant la mort le hante beaucoup moins et sous une forme beaucoup moins menaçante qu'elle n'assiège l'imagination de Loti, par exemple, qui n'a pas sa foi ferme. L'opposition diamétrale des émotions n'en constitue pas moins ses plans d'un effet complexe et profond.

Voici maintenant la vie après la mort telle que la suggère un esprit combinatif doué en même temps d'une imagination ardente :

> Dust had returned to dust. The worm had food no more. The sense of being had at length utterly departed, and there reigned in its stead—instead of all things—dominant and perpetual—the autocrats *Place* and *Time*. For *that* which *was not*—for that which had no form—for that which had no thought—for that which had no sentience—for that which was soulless[49] yet of which matter formed no portion—for all this nothingness, yet for all this immortality, the grave was still a home, and the corrosive *hours*, co-mates.

---

[46] V. Hugo, *Contemplations*, "Pauca Meae," V.
[47] "He Is Not Dead."
[48] Aussi cite-t-il "des paysages de Léopold Robert . . ."
[49] Les âmes s'étant déjà délivrées. *The Colloquy of Monos and Una*, fin.

On croit entendre un Bergson ou un Nicolai Hartmann, grand philosophes et poètes experts du Temps et de l'Espace. Toutefois, plus encore que des penseurs, Poe nous semble le précurseur du chasseur le plus redoutable du Temps fuyant qu'est Proust.

Celui-ci a bien vu, par exemple, qu'on peut placer plusieurs voyages (projetés) dans un même Temps. Le père du narrateur trace devant son fils un projet de voyage à Venise et à Florence:

"En somme, vous pourriez rester à Venise du 20 avril au 29 et arriver à Florence dès le matin de Pâques." En disant cela, le docteur Proust rendit ces villes *réelles* son fils; il "les fit sortir toutes deux non plus seulement de l'*Espace abstrait*, mais de ce *Temps imaginaire* où nous situons non pas un seul voyage à la lois, mais d'autres, simultanés et sans trop d'émotion puisqu'ils ne sont que possibles—ce Temps qui se refabrique si bien qu'on peut encore le passer dans une ville après qu'on l'a passé dans une autre—et leur consacra de ces jours particuliers qui sont le certificat d'authenticité des objets auxquels on les emploie, car ces jours uniques, ils se consument par l'usage, ils ne reviennent pas, on ne peut plus les vivre ici quand on les a vécus là . . . "[80]

Cette page, une des plus importantes pour la compréhension de la découverte faite par Proust, est en même temps un échantillon-modèle de la tonalité affective la plus caractéristique que son œuvre répand autour d'elle. Le Temps est la corne d'abondance des émotions; à plus forte raison ce Temps *dédoublé*, si peu banal, si apparenté à un miracle, mais miracle permanent. Que de fois Proust ne revient-il pas sur la caractéristique du Temps, de ses plans et coulisses, de ses secteurs et de sa place dans l'espace imaginaire.

Un dernier exemple de ce genre. La *possibilité* de l'arrivée de Gilberte Swann a rendu émouvants, à Marcel,

non seulement les Champs-Elysées entiers et toute la durée de l'après-midi, comme *une immense étendue d'espace et de temps sur chacun des points et à chacun des moments de laquelle* il était possible qu'apparût l'image de Gilberte, mais encore cette image, elle-même, parce que derrière cette image je sentais se cacher

[80] *Du côté de chez Swann*, II, 159. Cf. encore: "comme il savait que la seule grande absence qu'elle [Odette] faisait était tous les ans celle d'août et septembre, il [Swann] avait le loisir plusieurs mois d'avance d'en *dissoudre* l'idée amère *dans tout le Temps à venir* qu'il portait en lui par anticipation et qui, *composé de jours homogènes* aux jours actuels, *circulait* transparent et froid en son esprit où il entretenait la tristesse, mais sans lui causer de trop vives souffrances. Mais cet *avenir intérieur*, ce *fleuve*, incolore et libre, voici qu'une seule parole d'Odette venait l'*atteindre* jusqu'en Swann et, comme un *morceau de glace*, l'*immobilisait, durcissait* sa fluidité, le faisait *geler tout entier*; et Swann s'était senti soudain *rempli d'une masse énorme et infrangible* qui *pesait* sur les *parois intérieures de son être* jusqu'à le faire éclater: c'est qu'Odette lui avait dit, avec un regard souriant et sournois qui l'observait: 'Forcheville va faire un beau voyage, à la Pentecôte. Il va en Egypte,' et Swann avait aussitôt compris que cela signifiait: 'Je vais aller en Egypte à la Pentecôte avec Forcheville' " (II, 127). Cette plasticité matérielle du temps prépare à la formation de plans distincts une matière et une atmosphère particulièrement favorables.

la raison pour laquelle elle m'était décochée en plein cœur, à quatre heures au lieu de deux heures et demie.[51]

Enfin :

Il suffisait que Madame Swann n'arrivât pas toute pareille au même moment, pour que l'Avenue fût autre. Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'*espace* où *nous les situons pour plus de facilité*. Ils n'étaient qu'une *mince tranche* au milieu d'impressions *contiguës* qui formaient notre vie d'alors; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années.[52]

Fin de volume avec pointe sentimentale et preuve supplémentaire de l'alliance scellée pour toujours du Temps et de l'Espace. Pour nous, l'alliance démontre à peu près ceci : La succession des phénomènes dans le temps, objet lessingien de la littérature, ne revêt que trop souvent la forme de la coexistence des phénomènes dans l'espace de notre imagination.

## XII

Cette observation est corroborée, entre autres, par le second art qui a besoin d'une *suite* de ses unités *dans le temps* : la *musique*.

L'esthétique de la musique qui cite les causes les plus divergentes de la jouissance musicale, n'étend guère son attention sur les relations simultanées de l'auditeur avec plusieurs "plans" où se place son imagination durant l'audition d'un concert.

Même en faisant abstraction du poème symphonique et de la musique descriptive où un plan *de plus* est fourni par l'ouvrage littéraire ("Mazeppa," "L'Après-midi d'un Faune," *Till Eulenspiegel*, etc.) servant de base ou de ressort à l'œuvre musicale, ou par des objets ou situations pittoresques ("Feu d'artifice," "Children's Corner"),[53] la musique plus ou moins "absolue" qu'on écoute sans aucune orientation littéraire, ces "flots sonores" où "nous nous plongeons," cette suite et ces synchronismes de sons nous rappellent des plans puisque tout accord, toute harmonie nous suggèrent que la musique a plus d'une dimension.[54] Cependant même en prenant pour un plan unique le corps entier du concerto en question, le plan principal où nous vivons pour la durée de l'exécution, la présence d'un second plan se fera bientôt sentir. Il est formé par les pensées, lucides ou vagues, agréables ou sombres, qu'elle fait surgir. Comme si on cherchait à déchiffrer le sens de la musique ou, plutôt, de se laisser inspirer par la musique. Elle évoque des images,

[51] *Ibid.*, II, 171.

[52] II, 190.

[53] Même pour ceux-ci, cf. *Défense*, pp. 93 et suiv. : "La musique à 'programme' et le programme de la musique."

[54] Le contrepoint, la fugue et bien d'autres formes de la musique soulignent le règne savant de tendances multiples dans le domaine des sons; ils forment des lignes qui s'écartent l'une de l'autre, qui s'opposent, qui prennent leur distance et qui, somme toute, ont besoin d'"espace" dans notre imagination.

elle fait penser aux sensations de notre journée dont elle nous délivre tout en les transfigurant. Elle réagit de toute sa puissance contre nos préjugés et nos mauvaises habitudes, contre la mesquinerie des jours ouvrables, contre la déformation de notre essence divine. C'est presque un poème dont nous entendons la mélodie et jusqu'aux paroles qu'il rythme; un soliloque qui se confond bien souvent avec un dialogue entre les diverses parties ranimées de notre moi.[55] Ainsi, la musique qui s'adresse à nous tous et qui, en fin de compte, exprime les états d'âme d'un seul d'entre nous: le compositeur—devient pour nous, en même temps, un moyen sublime d'exalter notre moi, notre présent momentané éveillé à un bien-être presque céleste.

Ajoutons que notre présence physique constitue un plan à elle qui se rappelle à nous de temps en temps; et que le fait de notre coexistence avec d'autres auditeurs communiant avec nous dans l'exaltation et dans la rêverie agit sur nous comme au théâtre pour former une dimension particulière. Puis, la présence plus active des virtuoses et d'autres exécutants[56] approfondit encore notre "espace émotionnel."

## XIII

On devrait consacrer une étude à part au *dédoublement du moi* dans la *poésie lyrique* qu'on appelle aussi poésie personnelle et dont on vante la sincérité par définition. Il serait erroné, toutefois, de conclure de la prépondérance d'un moi exubérant à l'impossibilité de son dédoublement. Ce qu'on taxe de poésie "décadente," par exemple, alimente son originalité avec les contradictions inquiétantes du moi unique scindé en deux ou en plusieurs premières personnes. Et même pour la poésie lyrique en général, un poète qui est en même temps un critique et un historien de la littérature, M. Georges Lafourcade la considère comme le genre le plus exposé à s'écarter de la spontanéité:

> N'est-elle pas plutôt [demande-t-il] le meilleur moyen de dissimuler ou de déformer les sentiments proprement personnels? On rejoint ici la Théorie des Masques d'Oscar Wilde: c'est seulement à l'abri d'un masque, et point en son nom personnel, que l'artiste s'exprime pleinement. Michelet ne se révèle-t-il pas plus que Hugo ou Lamartine? Le *Chastelard* de Swinburne n'est-il pas plus vrai que ses grandes odes eschyliennes?[57]

Mais les attitudes, les poses, la contrainte de "magnifier" favorisent la scission du moi unique en des plans variés dont les principaux sont:

---

[55] Relisons les pages où Proust explique les états d'âme de son Swann sous l'action de l'andante de la sonate de Vinteuil. Ecouter de la musique sans penser à autre chose est impossible. Nos pensées voltigent tantôt *au-dessus* de la mélodie dans les sphères de la philosophie de la vie; tantôt *au-dessous*, quand la musique prête à nos associations d'idées les plus banales un lustre d'originalité (II, 123).

[56] Voir *Les Tziganes* d'Edmond Rostand.

[57] Intervention au III[e] Congrès d'Histoire Littéraire, Lyon 1939, dans *Helicon*, II, 155.

le plan de la façade ou attitude lyrique du poète, et le plan du moi profond, simple et se dérobant à l'"enchantement" lyrique dans la mesure du possible. Nous ne pensons pas seulement aux poèmes comme "Le Vanneur" de Du Bellay[58] ou "The Indian Serenade" de Shelley (ici le titre même, accouplé avec le nom du poète trace devant nous deux plans distincts: un "corps"—Shelley, nom anglais—et un travestissement—indien). Nous aurions beau jeu à les chercher dans le genre des chants bachiques, des "Carpe diem" et des "Today is ours" de Cowley: le rôle s'y trouve à fleur d'eau et le poète rangé, buveur d'eau peut-être, a toutes les chances d'y exceller. Tout tableau de "genre" versifié nous invite à chercher le poète derrière le costume: ce sont deux plans, inévitablement, et la recherche enrichit notre trésor d'émotions.[59]

Quand Thomas Hardy, in "Weathers," laisse les bêtes, les hommes et les éléments du paysage énumérés dans son court poème aller au-devant de lui et s'adapter au temps qu'il fait, pour qu'il puisse se contenter de "faire comme eux":

And so do I,

il trouve un moyen piquant de "se masquer" sans en avoir l'air. Les deux plans sont mis par là en évidence: d'un côté le coucou, le rossignol, les jeunes filles, les bourgeois qui "dream of the south and west," le pâtre, les hêtres, les prés, les gouttes de pluie—de l'autre le Moi seul qui s'oppose à eux tout en étant d'accord avec eux sur tout ce qu'ils font:

And rooks in families homeward go,
And so do I.

(Il pourrait dire, comme tant d'autres poètes: "Je fais ceci et cela, comme le coucou, le rossignol," etc.—et alors les deux plans, quoique présents, ne seraient guère perceptibles.)

Un autre moyen de diminuer la responsabilité du Moi, ou plutôt son étalage, c'est de le remplacer par Nous. Détermination bien vague du sujet des verbes; est-ce vraiment plusieurs Moi distincts qu'elle signifie; est-ce un pluriel de dignité *(pluralis maiestatis)* ou un pluriel de modestie, vraie ou fausse; ou, enfin, le pluriel de la collectivité organique? Dans la plupart des cas, néanmoins, ce Nous se distingue du Moi strictement individuel; ainsi dans "The Stolen Child," de Yeats,[60] dont

[58] "Vœux d'un vanneur de blé au vent."

[59] Quelques exemples encore: "War Song of the Saracens" (J. E. Flecker), "Solitude" (Pope). "The Lake Isle of Innisfree" (Yeats) et une partie considérable de l'œuvre lyrique de Burns.

[60] "There we've hid our faery vats..."
"Far off by furthest Rosses
We foot it all the night..."
"To and fro we leap..."
"We seek for slumbering trout," etc.

le *We*, c'est bien les fées qui s'efforcent d'emmener avec elles un enfant —et la fée qui chante se distingue du Moi du poète, non sans avoir des points de contact avec lui. Ce n'est pas une attitude ou un rôle du poète que cette fée ; elle est pour lui une collègue experte en l'art de l'enchantement mais qui tient de lui le chant magique, et nous autres lecteurs nous ne saurions l'oublier.

## XIV

Le dédoublement du moi en partie observatrice et en partie observée est la condition *sine quâ non* de la jouissance littéraire.[61] Cependant il y a des dédoublements *hallucinés*, plus ou moins anormaux mais qui n'en inspirent pas moins des chefs-d'œuvre tels que "le Double" (Doppelgänger) de Heine, "la Nuit de Décembre," de Musset et, surtout, l'Auguste Bedloe, de Poe. Celui-ci observe son propre état d'halluciné en le distinguant très judicieusement d'un rêve—pendant l'illusion elle-même. "The sight of this monster rather relieved than heightened my terrors—for I now made sure that I dreamed, and endeavored to arouse myself to waking consciousness. I stepped boldly and briskly forward. I rubbed my eyes. I called aloud. I pinched my limbs. A small spring of water presented itself to my view, and here, stooping, I bathed my hands and my head and neck." Un peu plus loin : "for the fancy that I dreamed would serve no longer. I saw—I felt that I had perfect command of my senses—and these senses now brought to my soul a world of novel and singular sensation."[62] Ce Bedloe n'était, probablement, que la seconde incarnation de quelqu'un d'autre, et son aventure est la réincarnation d'une aventure historique arrivée à Bénarès. Deux plans dans le temps, deux plans dans l'espace—et, dans la sphère de nos émotions, une surexcitation semblable à celle qu'èvoquent en nous les ballades anglo-saxonnes ou hongroises arrivées au point suprême de leur efficacité.

Les réincarnations horripilantes abondent chez Poe. Morrella morte, sa fille née au moment de sa mort la remplace, et quand cette seconde Morella meurt d'une mort précoce et qu'on la dépose au caveau, on ne trouve aucune trace de la première Morella. C'est comme le symbole fatal de la coexistence des deux incarnations de la même magicienne. Lygiea morte empoisonne sa rivale Rowena et se réincarne dans le corps de celle-ci, déposée au tombeau. Madeline Usher, enterrée trop tôt par son frère jumeau, se délivre du tombeau, enfonce la porte d'entrée du château et vient mourir sur son frère : "with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim

[61] *La Création littéraire*, ch. II.
[62] *A Tale of the Ragged Mountains.*

to the terrors he had anticipated."[63] Celui-ci l'entendait venir, percevait de loin tous ses mouvements, tous les bruits faits par l'intruse; on est ainsi à la fois dans une salle morne du château délabré des Usher et, avec le meilleur de son attention, on accompagne Madeline enveloppée de son suaire et douée d'une force surhumaine. On dirait les deux plans du conte classique de l'usurpateur, assis sur une pile de coussins: il voit ses coussins lui échapper et tomber par terre à mesure que le héros sympathique gravit l'escalier: un coussin par marche . . . L'auditoire du conte vit ainsi en deux endroits à la fois: d'une part la salle (plan statique), et d'autre part le foyer ou l'escalier (plan où se déroule une action dynamique, un progrès vers un but)—plan double exactement le même que dans le récit de Poe.[64]

Mais nous croyons devoir élever au-dessus de tous les *Contes* de Poe, à notre point de vue, ce *William Wilson* qui nous déroute quant à l'identité de ce personnage jusqu'au moment où le narrateur, exaspéré par lui, assassine son éternel "rival." C'est alors seulement que nous apprenons que William Wilson n'était autre que le narrateur lui-même, son moi meilleur, dirait-on, car ici, le dédoublement du moi a un but franchement moral dont la représentation dialectique atteint, dans cette nouvelle, la perfection.[65]

Dans l'admirable dialogue sur la Puissance de la Parole *(The Power of Words)*, le détachement d'une partie de l'être devient tangible grâce à la distance spatiale qui les sépare et qui assure la perspective. Vers la fin du dialogue, Oinos s'écrie:

But why, Agathos, do you weep—and why, oh why do your wings droop as we hover about this fair star—which is the greenest and yet most terrible of all we have encountered in our flight? Its brilliant flowers look like a fairy dream—but its fierce volcanoes like the passions of a turbulent heart. They *are*—they *are!* [répond l'autre]. This wild star—it is now three centuries since, with clasped hands, and with streaming eyes, at the feet of my beloved—I spoke it—with a few passionate sentences—into birth. Its brilliant flowers *are* the dearest of all unfulfilled dreams, and its raging volcanoes *are* the passions of the most turbulent and unhallowed of hearts.

Avec un peu moins d'optimisme dans sa noble exaltation, le poète du "Lac," nous le savons, charge les flots du lac du Bourget, les rochers, les montagnes environnantes, du souvenir de son amour. Ainsi un présent intense s'inscrit dans l'éternité. Les deux plans se dessinent avec une rare netteté: on voit le même décor inchangé, peuplé, ici, d'êtres de chair et d'os; là, de leur souvenir presque matérialisé en dépit de leur transfiguration. Le poète et son Elvire semblent planer, eux aussi

[63] *The Fall of the House of Usher.*

[64] Cf. encore *Berenice.*

[65] Dans ce conte (1839) le partage du moi en deux moitiés ennemies symbolise la lutte entre notre moi idéal et notre moi criminel. Il centuple l'émotion que nous causerait l'analyse simple et "monoplan" de la méchanceté humaine.

comme les paroles d'Agathos, au-dessus de ce qui fut leur conversation, au-dessus de leurs soupirs et de leurs nostalgies. C'est encore ainsi que l'Adam de Madách, dans *La Tragédie de l'Homme,* fuyant la Terre à l'aide de Lucifer, voit la scène où luttent ses descendants, où il lutte lui-même en eux.

Pour tous les contes extraordinaires de Poe, il faut compter plus ou moins avec cette atmosphère condensée, cette *matérialisation* approximative de l'air qui les entoure, et qu'il décrit ainsi dans la Maison Usher: "Its evidence—the evidence of the sentience—was to be seen . . . in the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and the walls." Il s'agit d'une vieille maison relativement solide mais qui finit par s'écrouler par surprise au moment où le dernier des Usher trouve la mort. Elle mérite bien cette atmosphère par sa solidité contre nature. Cependant la condensation de l'atmosphère nous intéresse doublement ici: d'une part, comme matérialisation d'un "plan" mystérieux et spécial; de l'autre, comme enveloppe mystérieuse et spéciale protégeant et comme séparant du reste du monde un "plan," un milieu on ne peut plus caractéristique: le château des Usher.

Opposée aux hallucinations balladesques de Poe, il y a l'œuvre de l'halluciné joyeux et béat Gérard de Nerval qui suit d'un regard lucide (et cela jusque dans la maison d'aliénés) la vie parallèle de son moi normal et de son moi en proie aux hallucinations, en goûtant ce parallélisme et en en tirant un bénéfice poétique d'une grande valeur.[66] Il mène une existence partagée, en toute réalité, entre deux plans, corroborant ainsi le symbole dualistique, condition indispensable de toute poésie.

"Une partie du moi à laquelle l'autre voulait se rejoindre, était en Albertine"—remarque le narrateur de *Sodome et Gomorrhe.*[67] Et les maitres de la poésie amoureuse du moyen âge, du roman pastoral, de la préciosité, de l'euphuisme, etc., ne pourraient guère rendre de points à ce Proust prenant au sérieux ce dédoublement ou plutôt ce partage de son moi qui oblige Albertine à venir à son appel. En revanche, des raisonnements non moins subtils nous donnent à entendre que "la vie d'Albertine" est "située (non pas matériellement sans doute) à une telle distance de moi qu'il m'eût fallu toujours de fatigantes explorations pour mettre la main sur elle."[68] Quelquefois l'amour se greffe sur un besoin plus ancien qu'on a "d'un être," par exemple de la mère, et "cet effort de l'ancien sentiment, pour se combiner et ne faire qu'un élément unique avec l'autre, plus récent, . . . cet effort aboutit souvent

[66] Surtout dans *Aurelia, ou le Rêve et la Vie* (1855).
[67] II, 142-143.
[68] *Ibid.*, pp. 144-145.

à ne faire (au sens chimique) qu'un corps nouveau, qui peut ne durer que quelques instants." Mais cela suffit pour trahir la coopération de deux sentiments hétérogènes, découverte ou mise en relief, entre tant d'autres, par Marcel Proust.

C'est dans un autre sens qu'a évolué le dédoublement psychique quand l'amoureux d'Albertine constate qu'il peut tracer désormais sans aucune émotion sur l'enveloppe d'une lettre le nom de Gilberte Swann qu'il n'aime plus. Voici l'explication—digne encore des précieuses—qu'il en donne: "C'est que si autrefois, ce nom-là, c'était moi qui l'écrivais, maintenant la tâche en avait été dévolue par l'habitude à l'un de ces nombreux secrétaires qu'elle s'adjoint. Celui-ci pouvait écrire le nom de Gilberte avec d'autant plus de calme, que placé récemment chez moi par l'habitude, récemment entré à mon service, il n'avait pas connu Gilberte et savait seulement, sans mettre aucune réalité sous ces mots, parce qu'il m'avait entendu parler d'elle, que c'était une jeune fille de laquelle j'avais été amoureux."[69]

N'est-ce pas la descendance la plus directe de la poésie allégorique[70] du moyen âge? Guillaume de Lorris, Jean de Meung, Christine de Pisan ne désavoueraient pas ce "secrétaire" récemment engagé par l'Habitude. Mais qu'on ne crie pas pour cela à l'affectation et au manque de naturel chez Proust, arrière-petit-fils favori, avec Giraudoux, des précieux de tous les temps. Il s'agit moins, pour lui, de personnifier l'Habitude que de rendre tangibles et distinguables deux ou plusieurs courants, étages ou plans de son moi, moyen approprié, vu son tempérament, à nous communiquer une partie importante de ses émotions graduées.

Odette a perdu sa jeunesse et sa grâce. Swann la contemple longuement afin de retrouver le charme perdu, mais c'est en vain. Cependant il lui suffisait de savoir que dans cette métamorphose c'est encore l'ancienne Odette qui vit. Les deux "plans"—l'Odette actuelle et l'Odette de jadis—produisent une tension beaucoup plus intense que celle provoquée par le passage du temps et la disparition de la jeunesse. Il y a dans Swann un surcroît de tendresse et une obstination décisive à ne pas tenir compte de ce changement qui ferait tort à la personne aimée autant qu'à lui-même. Il se résout, sans s'en apercevoir, à soutenir l'ancienne Odette aux côtés de la nouvelle. Il se forge donc un "double" de la vraie Odette, comme il distingue deux Gilberte et, enfin, comme il y a deux Swann, un triste qui est jaloux de l'autre, plus heureux et plus calme . . .

## XV

Le second plan peut devoir son origine à quelque *symbole* constant, à

[69] *Ibid.*, p. 153.
[70] Voir plus loin.

quelque leitmotif obstiné, à quelque hantise caractéristique. Né sur le bord du Rhin, bercé et stimulé par le rythme majestueux du fleuve, Jean-Christophe l'accepte pour symbole de sa vie. Et lorsqu'il se meurt, ce symbole permanent demande sa part de son rêve d'adieu. C'est le fleuve qui emporte avec lui l'âme du lutteur vers les régions de la lumière et de la musique éternelles.

Or, ce symbole crée pour le lecteur du long roman de Romain Rolland non seulement une sorte de fil d'Ariane artistique, mais encore un second plan idéal qui compose avec le plan de la vie vécue proprement dite une dimension de profondeur. Il va sans dire qu'un plan symbolique contribue plus intensément encore que tout autre plan à nous émouvoir puisqu'il confirme notre espoir dans l'assistance surnaturelle de la nature. Le fleuve qui en fait partie nous apporte sa consolation mystérieuse en nous aidant à vivre et à mourir. L'hallucination de l'agonie rend la transition d'un plan dans l'autre probable.

Mais ce que nous venons de dire des plans symboliques, a sa validité par rapport à tout *rapprochement*, surtout un peu plus étendu. Il y a des plans simultanés dans toute comparaison qui n'est pas seulement décorative ou explicative, dans toute métaphore, dans toute allégorie. Dans la poésie allégorique, par exemple, les deux plans sont soutenus pendant tout un poème ou toute une partie du poème. Plongé dans la lecture du *Roman de la Rose*, de la *Faerie Queene*, du *Pilgrim's Progress*, des moralités médiévales aussi bien que des allégories patriotiques de la Pologne ou de la Hongrie du XIX^e^ siècle, le lecteur vit à la fois dans les deux plans de la fiction et de l'application. Il sait que la Rose, c'est la Bien-Aimée et que la tour où on enferme Bel-Accueil, signifie que la Bien-Aimée ne saurait plus préparer au poète le bon accueil d'auparavant. Tout cela forme un plan allégorique où des abstractions et des généralités personnifiées mènent une existence pleine de leçons. Cependant le lecteur médiéval ne pouvait s'empêcher de croire *aussi* en la réalité de ce jardin fleuri et de cette tour fortifiée qu'il faudra assiéger suivant la théorie et la pratique militaire du XIII^e^ siècle. Dans la *Faerie Queene* de Spenser il y a un troisième plan, fourni par la clé historique. La Faerie Queene elle-même a une signification proprement allégorique, abstraite : la Gloire ; mais elle est l'équivalente, dans le plan historique, de la reine Elisabeth ; c'est-à-dire que notre espace littéraire y est de trois dimensions :

a. celle du *récit romanesque comme tel*, abstraction faite de la signification allégorique des événements racontés ;

b. celle de l'*enseignement moral* (plan des abstractions) ;

c. celle de l'*application historique* (plan des allusions personnelles).

Le lecteur contemporain de ces ouvrages avait au plus haut degré la

routine de soigner chacune de ces dimensions. On lui fait tort en n'attribuant son goût pour l'allégorie qu'à ses préoccupations morales, ou en n'y voyant qu'une prédilection naïve pour un jeu de société. Tâchons plutôt de rendre hommage à la finesse avec laquelle il s'assurait un nid un peu primitif, il est vrai, mais solidement construit et bien abrité de plus d'un côté : l'allégorie à deux ou trois sens simultanés.

Soulignons que la métaphore la plus simple esquisse déjà ses plans et déclenche ses émotions souvent plus complexes que sa brièveté et sa modestie ne le font soupçonner.

## XVI

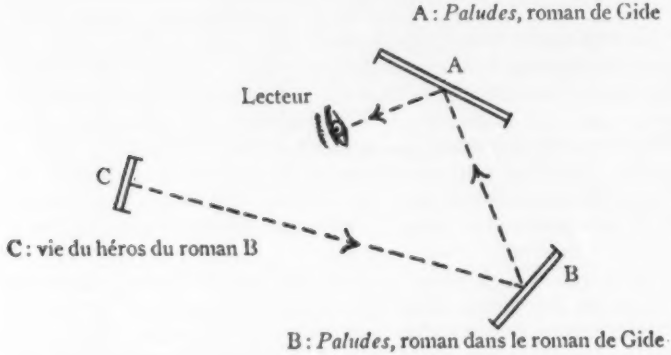
La multiplicité des plans est assurée, dans beaucoup de cas, par un *système* savamment ménagé *de miroirs réflecteurs*. Ce procédé devient une habitude invétérée, sinon une hantise chez André Gide. Édouard X, personnage central des *Faux-Monnayeurs*, roman de Gide, est en train d'écrire un roman portant le même titre ; et le *Journal des Faux-Monnayeurs* contribue encore à éclairer ce roman dans le roman. C'est l'image dans un miroir d'un miroir (pour le moins) qui nous permet de contourner les objets qu'ils reflètent ; et outre les avantages purement intellectuels de ces lumières entrecroisées, il y a aussi le bénéfice qu'elles apportent au trésor des émotions. Car dès notre enfance la plus faible, l'émotion qui s'émousse le moins, est celle causée par un changement de point de vue assez important pour qu'il entraîne un changement d'aspect troublant. Dès 1895, un procédé analogue obligea les lecteurs de *Paludes* à envisager l'objectif de leur attention tantôt comme image directe d'une certaine vie, tantôt comme reflet littéraire de cette image. Et lorsqu'on réfléchit à la qualité très particulière des miroirs gidiens, dont la "matière" assez inquiétante nous fait battre le cœur d'une palpitation fiévreuse, on comprend toutes les conséquences émotionnelles de ce système.

Du reste, c'est dans la nature de Gide de travailler de son mieux au changement d'aspect des sujets qui l'intéressent. Le même thème revient avec obstination dans les ouvrages qui se succèdent ; et lorsqu'on constate qu'il est un des ouvriers modernes les plus puissants de la multiplicité des plans littéraires, on doit se dire que c'est souvent dans *plusieurs* ouvrages consécutifs que la galerie de glaces se complète, car ce polisseur de glaces les dispose souvent bien loin les unes des autres. *La Symphonie pastorale* "figure la synthèse du drame dont *l'Immoraliste* nous donnait la thèse, et *la Porte étroite*, l'antithèse."[71]

Ce système aurait de quoi nous arrêter plus longtemps avec toutes sortes de journaux, de correspondances et de critiques dialectiques figurant dans d'autres ouvrages du même auteur et de bien d'autres

[71] Ramon Fernandez, *André Gide* (Paris, 1931), p. 148.

écrivains.[72] Cependant force nous sera de nous contenter ici de renvoyer le lecteur à *Paludes* encore, dont le sujet sera repris, plus ou moins consciemment, par l'auteur des *Faux-Monnayeurs*. Le narrateur du premier, homme de lettres comme Édouard X, se met, lui aussi, à écrire un roman intitulé *Paludes* dont le héros, pauvre être vivotant dans une petite maison du bord du marécage, forme un troisième plan complétant les dimensions déjà garanties par le plan du romancier qui lit son roman à ses amis, et par André Gide, auteur de cette "préface ironique aux *Nourritures terrestres*" qui porte, elle aussi, le titre de *Paludes*.




Ce dessin schématique est loin d'être un coup dans le mille; il n'a pu éviter la décomposition de ce qui constitue, en réalité, une unité organique. Les miroirs réflecteurs se trouvent, en effet, les uns dans les autres (la longueur des miroirs schématiques donne une idée de leur disposition); et "l'œil" du lecteur les voit ainsi. Et il va sans dire que non seulement Gide ne monopolise pas ce système, mais qu'il ne peut y avoir d'écrivain qui ignore ces galeries ou ces carrefours de glaces.

[72] Nous venons de citer la *Chute de la Maison des Usher*, de Poe. Dans ce récit balladesque, le narrateur lit quelques passages du *Mad Trist* de Launcelot Canning, à son ami en proie à une surexcitation mortelle, afin de le soulager. Celui-ci fait attention à la lecture (c'est un de ses romans favoris) et, en même temps, aux bruits provenant d'un fantôme qui approche. Et Poe de nous faire remarquer les "coïncidences très extraordinaires" des évolutions du récit romanesque et de l'intrusion du revenant, soit de la Littérature et de l'Observation.—Dans *La Peste*, d'Albert Camus, il y a un narrateur qui se trouve être le docteur Rieux, le personnage le plus sympathique de la chronique. Ce narrateur emprunte un certain nombre d'impressions à son ami Tarrou, l'homme mystérieux du récit—c'est un deuxième miroir qui complète le premier parce qu'il est plus personnel et plus philosophique que le récit du narrateur. Et on ne saurait ne pas s'apercevoir que le lecteur éprouve comme une inquiétude inspirée à se voir au milieu de cette galerie de glaces.—Sur le système de Gide, cf. encore L. Pierre-Quint, *André Gide, sa vie, son œuvre* (Paris, 1932), pp. 112-116.

Enfin, libre au lecteur de se retourner vers la plus petite des glaces et de découvrir dans l'âme du "héros" son "auteur" et "l'auteur de son auteur": la glace la plus large tient bien dans la glace la moins étendue, comme elles tiennent toutes dans l'œil humain.

L'*illusion* opposée à une réalité plus pauvre qu'elle, voilà des plans qui se soutiennent mutuellement comme deux astres. Celle-ci ne cesse de faire sentir sa présence plus ou moins cachée durant le règne de désenchantement.

Le jeune savant qui, au château de Quartfourche, se fabrique une *Isabelle* persécutée et poétique, devra finir par se convaincre que la vraie Isabelle n'est qu'une aventurière vulgaire dont l'ardeur même ne multiplie pas les circonstances atténuantes. Quel éclat d'idéalisme! quelle splendeur romanesque! Comment aussi pourrait-on n'en point voir les lueurs lointaines dans la seconde phase des informations? Quelle réalité décevante et solide! Quelle sécheresse voulue et quasi classique! Comment n'agirait-elle pas, dès la première phase des investigations, au moins à travers la manière du récit et le style, sur la fête de l'imagination qui y bat son plein?[73]

## XVII

Avant de tirer nos conclusions, éclairons encore quelques aspects particuliers, pour tant d'autres, du même problème.

Swann a reçu une lettre anonyme dirigée contre Odette. Il passe en revue ses amis susceptibles d'être soupçonnés du coup. *Le pour et le contre* mis sur la balance, il n'obtient pas de résultat pratique; sa pensée se voile et une méfiance générale l'obscurcit.[74]

Ce qui nous intéresse dans cette expérience, c'est le choc de deux jugements presque diamétralement opposés—l'un fourni par les relations sociales, l'autre, par le témoignage menaçant et mystérieux de la lettre. L'esprit et le cœur restent en suspens; on se méfiera de ceux qu'on a aimés jusque-là en toute tranquillité d'âme: voilà la tension primordiale inspirée à l'individu par la vie en société; voilà la principale source de nos agitations—jaillissant de la possibilité de deux réalités sentimentales très divergentes et dont la divergence peut être fatale à notre situation dans le monde.

M. de Charlus attend avec un certain orgueil les invités de Guermantes.

Mais il n'y avait pas que de l'orgueil, et ce mot même de "fête" évoquait pour l'homme aux dons esthétiques, le sens luxueux, curieux, qu'il peut avoir si cette fête est donnée non chez des gens du monde, mais dans un *tableau* de Carpaccio ou de Véronèse. Il est même plus probable que le prince allemand qu'était M. de Charlus devait plutôt se représenter la fête qui se déroule dans *Tannhäuser*, et lui-

[73] A. Gide, *Isabelle* (1912). Voir plus haut sur l'hallucination.
[74] *Du côté de chez Swann*, II, 128 et suiv.

même comme le Margrave, ayant à l'entrée de la War[t]burg une bonne parole condescendante pour chacun des invités, tandis que leur écoulement dans le château ou le parc est salué par la longue phrase, cent fois reprise, de la fameuse "Marche."[75]

On pourrait (mais on aurait tort de) réduire cette observation de Proust à ceci: M. de Charlus a une double joie en accueillant les invités: d'abord, la satisfaction d'être un Guermantes; puis, le rapprochement de cette fête mondaine où on jette ses perles aux cochons, de quelque fête historique, éternisée par la peinture ou par la musique dramatique. Un second plan, évoqué et justifié par l'*analogie* (et ce sont les lettrés et les hommes supérieurs qui ont de telles *analogies!*), vient rehausser le plaisir de Charlus et du lecteur. Et il y a aussi la tournure peu banale de la phrase avec son conditionnel effacé jusqu'à la limite de la perceptibilité ("le sens . . . . qu'il *peut* avoir si cette fête est donnée . . . "). Ce n'est pas un conditionnel *vrai:* M. de Charlus saisit ce sens supplémentaire de la brillante scène dont il est le raisonneur ou le régisseur, et il le saisit sans hésiter, c'est-à-dire il se trouve d'ores et déjà à Venise ou au Wartburg. La fête se déroule, pour le lecteur, dans un double plan émotionnel: celui de la réalité que le lecteur s'imagine; et celui créé par l'imagination de M. de Charlus, qui dore la fête assez quelconque par la splendeur empruntée aux réminiscences artistiques: peinture et opéra.

Quand l'association d'idées, quand l'analogie se met à multiplier les plans, c'est à n'en plus finir. Et cela ne va pas, pour nous, sans les émotions du recueillement et de l'inquiétude que nous inspire une forêt touffue.

Fernand Gregh a bien raison: "A vingt ans, Marcel jetait sur la vie un regard pareil à celui qu'on prête à la mouche, un regard à mille facettes. Il voyait *polygonalement.* Il voyait les vingt côtés d'une question, et en ajoutait un vingt et unième qui était un prodige d'invention et d'ingéniosité."[76] Modifions: qui faisait relever et reluire tous les précédents. Et: Marcel n'était pas le seul à agir ainsi; tous ses confrères agissaient comme lui, chacun selon sa mesure.

La littérature du XX^e^ siècle manifeste une prédilection extraordinaire pour la *mise au point de sujets littéraires antiques.* La théâtre moderne fourmille de "répliques." Giraudoux peut donner à son élaboration du mythe d'Alcmène le titre *Amphytrion 38*; mais il a aussi une *Électre* et, surtout *La Guerre de Troie n'aura pas lieu,* comme James Joyce a un *Ulysse* romancé (?), Hofmannsthal et O'Neill, chacun son *Électre*[77] dramatisée; et ces pièces ne sont presque jamais de simples

[75] *Sodome et Gomorrhe,* II, 28-29.

[76] *Cahiers de Marcel Proust,* I: *Hommage à Marcel Proust* (13^e^ éd., Paris, 1927).

[77] *Elektra,* et *Mourning Becomes Electra,* respectivement.

tentatives de reconstruction historique comme l'*Électre* de Crébillon ou l'*Œdipe* de Voltaire, mais bien des pièces ou romans modernes inspirés par le sujet antique connu à satiété, et s'il y a refaçon ou modification proprement dite, c'est surtout dans le domaine de la psychologie.

Certains critiques voient dans la vogue de la "réplique" une preuve du déclin de l'invention. On a recours à des trames toutes faites parce qu'on n'en sait plus tisser de nouvelles. D'autres donnent à cette explication une tournure plus noble, en faisant découler cette vogue d'une tendance classicisante qui réagirait contre le romantisme et le réalisme du XIX[e] siècle.

Sans vouloir prendre position en ce débat, remarquons que la meilleure part du succès de telles répliques est due aux émotions provoquées par la coexistence, dans l'imagination du lectuer ou du spectateur, d'une attitude ancienne et d'une attitude moderne vis-à-vis de la même situation dramatique. L'œuvre moderne devient plus piquante par le rapprochement continu qu'on est obligé de faire du prototype ancien. Elle gagne certes beaucoup à ce qu'on découvre, à chaque moment, à travers la chair vivante des réalités contemporaines, l'imposant squelette, combien plus résistant, d'un mythe ou d'une légende généralement admirés et riches en signification symbolique, et auxquels on a l'habitude de payer le tribut d'un recueillement attendri. Ajoutons l'écart des deux attitudes qui, comme deux pôles électriques, produisent une tension sensible.

L'*Antigone* d'Anouilh, par exemple, soigne cette tension en faisant de sa réplique une critique du genre tragique en général. Il y insiste, il met les points sur les i ; ses personnages sont anciens et modernes à la fois : ils vont au bar et ils tricotent tout en étant pénétrés des devoirs et des idées d'un Grec antique. Dans une autre pièce du même auteur, *Eurydice*, nous n'avons plus devant nos yeux que des personnages de notre temps, et l'application de leur histoire à l'antiquité ou, plutôt, au plan où l'homme est éternel ou "de tous les temps" se fait avec beaucoup de discrétion—ce qui ne diminue nullement ses chances de nous émouvoir.

La réplique moderne de sujets anciens constitue un cas extrême du phénomène qui nous occupe. Quel serait sur nous l'effet d'une réplique du type d'*Antigone* s'il n'y avait pas l'excitant des allusions, des analogies et des mises au point ?

## Conclusion

Nous devrions pousser nos sondages d'essai qui se rangent, eux aussi, en plans parallèles, jusqu'à l'étude du vers et du style dont le témoignage nous semble décisif à n'importe quelle phase du grand procès de la Littérature. En d'autres termes : tout phénomène essentiel de la création

et de la jouissance littéraires doit se manifester, en fin de compte, dans ces facteurs de la chose littéraire, dont la tendance consciente, artistique ou autre, de l'écrivain, n'arrive guère à influencer la déposition.

Obligé, néanmoins, de renoncer ici aux examens minutieux que demanderait l'audition de tels témoins, bornons-nous à constater que

1° le *vers* fait toujours valoir deux systèmes simultanés: l'un foncièrement musical, l'autre soumis à l'intelligence; deux systèmes qui s'appuient tout en se disputant la place et l'attention. Il suffit d'un enjambement (par exemple dans la récitation) pour nous faire comprendre d'emblée l'essence de cette querelle sublime. Et nous voilà revenus, sans intention, aux deux occupations rivales alléguées au début de cet essai: la musique et la causerie menées de front.

Hugo a appelé la rime "l'esclave-reine." Il entendait par ce terme pittoresque que la rime est imposée tantôt par le sens du vers, tantôt elle détermine le sens d'un autre vers. C'est toujours le partage du pouvoir et de l'attention dont les plans rehaussent notre plaisir tout en faisant battre plus fort notre cœur;

2° la *phrase* elle-même[78] a ses couches sonore et muette (la pensée dont elle est l'équivalente inadéquate) que la conscience ne cesse de tenir plus ou moins séparées; tandis que la partie nominale et la partie verbale de la phrase représentent en quelque sorte la partie observée et la partie observatrice du moi dédoublé (le sujet est "ce dont on dit quelque chose"—à l'en croire la grammaire traditionnelle—et le verbe, "ce qui dit quelque chose du sujet"). Plasticité ou musicalité du style, son caractère dynamique ou statique, etc., etc., fourniraient infailliblement d'autres polarités et contribueraient de leur côté à déterminer la nature spatiale de l'imagination littéraire. Nous sommes fermement convaincu que chacun des problèmes de l'étude du style est susceptible d'être rapporté au problème de notre expérience.

Mais tout cela n'est que le premier aspect d'une problématique immense qui attend son maître. Après avoir étudié dans les domaines les plus divers de l'activité littéraire la multiplicité des plans dans ses relations avec l'espace, avec le temps, avec les arts; et après avoir soumis à un examen rapide le dédoublement du moi, la méthode des miroirs réflecteurs, etc., nous n'en sentons que plus nettement les lacunes de notre tentative. Cependant certaines hypothèses générales s'imposent dès cette étape primitive des recherches.

Nul doute que la réaction émotionnelle faisant écho à cette individualisation incessante des fonctions d'un ensemble organique qui, à la lumière de la formation de la phrase analytique, par exemple, nous apparaît comme une lutte retentissante et perpétuelle du moi avec le

[78] Même abstraction faite de son rythme, de sa musicalité.

moi, n'atteste le dualisme foncier, sinon une richesse plus variée encore, de la nature humaine et sa lutte pour l'unité.

En attendant, on n'est pas *un*, et on n'est pas *seul*. La vie n'est pas *simple*, la vie spirituelle surtout est loin de l'être. La multiplicité des plans que nous avons envisagée sous tant d'angles, nous semble avoir des attaches sinon des racines qui la montrent en étroits rapports avec les conditions essentielles de notre existence.

D'une part, la religion ne cesse de nous rappeler que notre moi est loin d'être autonome ou souverain et qu'il doit compter, jusque dans la solitude la plus désertique, avec la présence d'un être supérieur et avec les images vivantes dont il peuple notre conscience. Les peuples élevés par la Bible, et même quand ils étaient de médiocres élèves, mettront bien du temps à oublier—si jamais ils oublient—qu'on n'est pas seul et que l'espace n'est ni vide ni simple.

D'autre part, et aussi en conséquence de ce que nous venons de rappeler, si on n'est pas seul, on doit être solidaire. La multiplicité des plans implique la diversité des jugements et des points de vue. On en arrive à respecter ceux de ses semblables.

Après la poésie cosmique et la littérature morale (c'est comme qui dirait : *littérature* tout court), c'est le tour de la pensée sociale et de la littérature de la responsabilité humaine. Celles-ci corroborent celles-là.

Ces horizons gigantesques contribuent sans doute à intensifier les émotions élémentaires suscitées par les tensions plus ou moins importantes qu'on vient de mesurer *grosso modo*. Nous faisons des vœux, toutefois, qu'ils ne détournent pas l'attention des chercheurs des tâches analytiques, minutieuses, épineuses et fatigantes sans doute, qui l'attendent s'ils veulent bien compléter et mener à bonne fin le travail que nous venons d'entamer.

*Université de Debrecen*

# BABEL IN MODERN FICTION

MARIANNE BONWIT

*Sprachverwirrung des Guten und Bösen: dieses Zeichen gebe ich euch als Zeichen des Staates. Wahrlich, den Willen zum Tode deutet dieses Zeichen! Wahrlich, es winkt den Predigern des Todes!—Also sprach Zarathustra.*

THE contemporary dilemma of material achievement and intellectual confusion, of unprecedented powers of communication and innermost solitude, appeared on the horizon of the nineteenth century. It seemed to loom in the likeness of the Tower of Babel, a structure which one could admire or deplore. Francis Thompson saw its magnificence:

> And all man's Babylons strive but to impart
> The grandeurs of his Babylonian heart.

Dostoevsky recognized its terrors; he thought that "ages of unruliness, of free reason, of science" might witness a new Tower of Babel, but ultimately only chaos and anthropophagy. Since then there has been much talk of the Devil, demoniacal temptation, man's arrogance, and man's downfall. For, meanwhile, the promise of technological achievement has given way, first to technological organization as a social and economic challenge, and recently to technological achievement as a threat to moral values and to life itself. The period of World War II is characterized by the image of a Devil who inspires Babylonian constructions and who demands human souls as a price.

Five contemporary writers[1] from different countries and different worlds of thought have described this state of affairs. Basing themselves probably less on Dostoevsky than on the Bible (from which Dostoevsky had taken his image) and on a culture which, in itself, was Babel, they have all contrasted achievements on a vast scale to the gradual decline

[1] Joseph Roth, *Antichrist* (1934); American ed., *The Antichrist*, tr. by Moray Firth (New York, 1935). Denis de Rougemont, *La Part du Diable* (New York, 1942); American ed., *The Devil's Share*, tr. by Haakon Chevalier (Washington, D.C., 1944). C. S. Lewis, *That Hideous Strength, a Modern Fairy-Tale for Grown-Ups* (New York, 1945); the preceding volumes of the trilogy are *Out of the Silent Planet* (1943) and *Perelandra* (1944). Edmund Wilson, *Memoirs of Hecate County* (New York, 1946). Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Stockholm, 1948); American ed., *Doctor Faustus*, tr. by H. T. Lowe-Porter (New York, 1948). Quotations are taken from the American editions of these works, except in the case of *Dr. Faustus*, where the pagination refers to the Stockholm edition.

in human communication. It is still too soon to single out such endeavors as overly pessimistic or admirably to the point. One can only note the remarkable unanimity of these writers, while stressing the gradually increasing clearness of their vision as the Tower rises, totters, and falls.

It is probably more than mere coincidence that five works, published between 1934 and 1948, describe the Devil's dealings with our world by tracing deterioration in language and speech. In 1934, the Austrian novelist, Joseph Roth, author of *Radetzkymarsch*, described the Devil's influence on modern man in *The Antichrist*; in 1942, the French-Swiss essayist, Denis de Rougemont, whose interests range from the concept of romantic love to Swiss politics and Lutheran theology, gave his views in *The Devil's Share*; in 1945, C. S. Lewis, the English author whose novels and literary criticism are strongly colored by his preoccupation with ethics, rounded off a Utopian trilogy with *That Hideous Strength*; a year later, in 1946, Edmund Wilson, the American writer, critic, and *moraliste*, added to his commentary on contemporary life and letters his *Memoirs of Hecate County*; finally, in 1948, Thomas Mann, the German novelist and essayist, brought the Devil face to face with his Dr. Faustus. The first three writers mention the image of the Tower of Babel. Thomas Mann, while not explicitly quoting the biblical myth of ambition, achievement, and confusion, tells a story of arrogance, feverish productivity, and final inarticulation which might well be set against the background of the Tower that fell.

These authors are fully a generation apart: Thomas Mann, the oldest of them, was born in 1875; Rougemont, the youngest, in 1906. They all concern themselves with the same basic problem: How did contemporary civilization, which learned how to govern matter, lose so many essential human prerogatives—speech, laughter, mastery of fate? There are differences in the treatment of the same theme, differences which, by their very nature, only enhance the phenomenon of an epoch becoming conscious of its problems through its art. That the same problems can be discussed in varied ways, as a theme may be taken up and developed in various keys—this denies the fact of "Babylonian confusion" while defining its scope. For we can set out on great enterprises while lamenting our limitations, a circumstance which makes comparison particularly worth while and which singularly unites creative endeavors and critical comments on them.

Joseph Roth's *Antichrist* is mostly comment. The book treats of a spiritual pilgrimage through Russia, the United States, and Germany. The author notes the shapes which the Devil assumes in these countries and finds them to be various forms of materialism—ignorance of true and lasting realities, confusion of human rights and divine law. Man has become a mere shadow of himself, making pathetic attempts to correlate things by giving them names:

> We no longer recognize forms, colors, or proportions. We only have names and terms for them, and since we have become blind we apply these incorrectly. That which is large we call small, and that which is small we call large; we call black white and white black . . .[2]

At this point, the image of the Tower of Babel suggests itself, but the image appears too weak for Roth's meaning. For, at the building of Babel, differences existed between languages valid in themselves; now, each term in itself is false:

> It is as though we were building a horizontal Tower of Babel which the blind who are unable to recognize proportions believe to be growing ever higher . . . How can we still hope that Antichrist has not yet come?[3]

Unable to find a more effective symbol for the deterioration of human values than the contemporary abuse of the word, Roth has to call the very Devil, Antichrist, "The Master of a Thousand Tongues." This "Master," the head of a gigantic newspaper trust, commands the services of reporters whose accounts he twists and distorts, thereby discrediting words as means of spreading truth. The hero, having become an employee of the "Master," shares his guilt. For he consciously spreads half-truths and untruth, and thus he makes it impossible "to recognize the voice of truth should this one day become audible."[4] Finally, he loses his shadow—his identity, as it were, his wholeness in terms of a latter-day Peter Schlemihl—and drifts into a realm of nothingness, the limbo of those who deplore the self-betrayal of the intellectual, but are unable to stop it.

The theme of the Tower of Babel, half-heartedly accepted by Roth, is resumed and developed by Rougemont. The difference between the two authors is, to a great extent, that of their epochs. In 1934, the catastrophe could be forecast; in 1942, it could only be borne. The tragedy of a gifted individual becomes that of an entire generation. *The Devil's Share*, a series of meditations, enumerates the symptoms of such a tragedy: flight from individual responsibility into organized intoxication, denial of transcendency, linguistic anarchy. All this results in deep and paradoxical misery: want is conceived out of plenty, impotence out of power, barbarism out of progress. Plenty, power, and progress are manifest in our technological enterprises; want, impotence, and barbarism are apparent in our speech. Referring to Dante's commentary on the Tower of Babel, "the higher the branch of work the men were engaged in, the ruder and more barbarous was the language they afterwards spoke,"[5] Rougemont perceives a similar situation

[2] J. Roth, *The Antichrist*, p. 4.
[3] *Ibid.*, pp. 5-6.
[4] *Ibid.*, p. 49.
[5] Dante, *De Vulgari Eloquentia*, book I, chap. 7; translation from *Latin Works of Dante* (London, Temple Classics, 1904), pp. 19-20.

in our time, in "the Babelization of the material framework of our life."[6]

Unlike Roth, Rougemont does not voice his despair in general terms. He chooses to analyze the causes of present-day linguistic confusion and finds that two factors are responsible for it—a generally prevalent and, as it were, unconscious attempt to do away with individual responsibility by shifting words and concepts; and a self-interested, fully conscious effort to manipulate words so as to justify self-interested action by individuals or groups in quest of power. The first shift in meaning is illustrated by the current equation between moral and physio-psychological weakness:

> What is called sin is a disturbance of the endocrine glands or a fantasy of the subconscious, a mental ailment or an inadequate social conditioning. We are not responsible for any of our actions. We are not wicked, but sick.[7]

Examples of the second kind of shift in meaning are violation of treaties in the name of "justice" and war in the name of "living space." Rougemont characterizes such an obfuscation of terms and ideas as outright "diabolical."[8]

Roth had stated in general terms that constant misuse of words obscures the truth; Rougemont cites specific cases. He notes that a generation whose supreme criterion is whether something is "vital" or not replaces moral standards by degrees of intensity. When specifically qualitative criteria like "goodness" and "truth" have thus been superseded by generally quantitative ones—the degree to which living organisms are adapted to life— there results an incapacity to comprehend concepts such as "liberty" and "democracy"; for such concepts presuppose not only qualitative criteria but, beyond this, generally applicable absolute values. As it is, people fight for "liberty" and "democracy" without understanding what these words mean, and they fight "the more passionately the less clearly they recognize the meaning."[9]

The existing confusion is to be reduced to order by means of semantics, by a "Ministry of the Meaning of Words." In view of the official origin and long existence of the Académie Française, it is easy to see why such an idea may occur to an author whose medium is French.[9a]

[6] D. de Rougemont, *The Devil's Share*, pp. 148-149.
[7] *Ibid.*, p. 52.
[8] *Ibid.*, pp. 156-157.
[9] *Ibid.*, p. 210.
[9a] Since Rougemont's book, French writers have charged literary artists with the responsibility for both Babylonian confusion and its clarification. See René Etiemble, "Babel," *Les Temps modernes*, no. 43 (1949), pp. 887 ff, and no. 44 (1949), pp. 1080 ff.; and Roger Caillois, *Babel :Orgueil, confusion et ruine de la littérature* (Paris, 1948). It appears significant that, in France, linguistic authority is still with literature, not history or politics, with the outstanding individual, not with the masses.

However, Rougemont concedes that such a measure, even if it could be imposed upon the present-day world, would be relatively superficial in its effects. For it is the author's basic contention that linguistic confusion, far from being an isolated phenomenon, springs from anarchy in the domain of ethics. Aesthetic criteria, he implies, are not enough. Contemporary language reflects desire for "bigness at any cost," "flight into the irresponsible anonymous," compensation of anxiety by the claim of being godlike—all traits which, according to Rougemont, are diabolical. The Devil is always behind man's intellectual pride and spiritual arrogance, behind man's attempts to achieve godlike stature and behind the resulting total confusion. The Devil was the chief "entrepreneur" of the Tower of Babel, and for this reason Rougemont considers the story of that Tower as "the great myth of our time"[10]—and the Devil as its master.

The Devil also appears in the stories in which C. S. Lewis and Edmund Wilson have described the coincidence of highly developed material achievement and linguistic confusion. Both authors show in detail how men, having produced huge profitable organizations, are in the end utterly confounded and can no longer make themselves understood.

In 1942, C. S. Lewis had noted in *The Screwtape Letters* how semantic changes may work into the Devil's hands. The Devil rejoices in wordy outpourings—a theme which Edmund Wilson also develops—and in the human desire to be up to date at any cost. "Is it modern?" has replaced "Is it righteous?"[11] "For the descriptive adjective 'unchanged' we [the devils] have substituted the emotional adjective 'stagnant.' "[12] This theme remains, however, of minor importance in *The Screwtape Letters*. It is resumed and fully developed in *That Hideous Strength* of 1945. In this concluding volume of his Utopian trilogy, C. S. Lewis states the "Babel" theme in his title; this is taken from Sir David Lindsay's *Ane Dialog*:

> The schaddow of that hydduous strenth
> Sax miles and more it is of lenth
> Thus may ye juge in to your thocht,
> Gyfe Babylone be heych or nocht.

Strikingly, the villains of the story tend to have an exclusive interest in management and technology; the heroes are either children of nature, speaking simply of concrete matters, or they are concerned with pure science or philology; in the latter case, they study "Old Solar." The plot illustrates the author's fear of applied science when it is subjugated

[10] *The Devil's Share*, p. 208.
[11] C. S. Lewis, *The Screwtape Letters* (New York, 1944), p. 127.
[12] *Ibid.*, p. 130.

to ambition. The scientists Frost and Wither have almost succeeded in dominating England by means of the N.I.C.E., an all-comprehensive technological organization. They are out to enslave and, if necessary, kill all but a chosen few. The cooperation of Merlin, who embodies the strength of pre-Christian tradition, is still lacking. At last, Merlin consents to attend a banquet of the N.I.C.E. Frost and Wither prepare for final victory, but, during the banquet, their scheme is reduced to nothingness. Though the machines continue to function for a time, the operators no longer understand one another; the speeches of the chosen few become increasingly incomprehensible; finally, Merlin unchains pandemonium.

Linguistic confusion is shown in progressive stages. The transposition of single letters, as in "calvary" for "cavalry," becomes cumulative. Some letters disappear to be replaced by others. Superfluous syllables create a parody of pseudoscientific jargon, as in "the surrogates esemplated by a continual of porous variations" or "we can secure the erebration of all prostundiary initems." The final speech of the evening has all these characteristics: "Tidies and fugleman, I sheel foor that we all most steeply rebut the defensible, though, I trust, lavatory Aspasia which gleams to have selected our redeemed inspector this deceiving. It would—ah—be shark, very shark, from anybody's debenture . . ."[13] This is followed by gibberish, animal-like sounds without any religious, comical, or scatological overtones. Lest one wonder why precisely the brute and inarticulate power of Merlin should have frustrated the scientists' schemes in just this way, the author implies divine intervention whose instrument was Merlin; he explicitly states the moral: "Qui Verbum Dei contempserunt; eis auferetur etiam Verbum hominis."[14]

In a more secular manner, Edmund Wilson treats the theme of successful mechanized organization and linguistic confusion in *Memoirs of Hecate County*, of 1946. "The Milhollands and their Damned Soul," one of the six stories in this book, tells of a publishing firm which is amazingly successful, thanks to unfailing accuracy in gauging and exploiting the public's worst instincts and lowest taste. The printed word becomes a negotiable item on the "literary stockmarket." Books too bad for even these methods of salesmanship are distributed through a special book club. It is suggested that the Milhollands pay for their financial success by selling the Devil the souls of less successful writers

[13] *That Hideous Strength*, p. 429. In connection with this work, a dénouement may be mentioned which Kipling used in "The Conversion of Aurelian McGoggin" in *Plain Tales from the Hills* (1888). The hero of this tale is a disciple of Auguste Comte. His positivism and his neglect of Anglo-Indian conventions are duly punished by a fit of inarticulateness.

[14] C. S. Lewis, *That Hideous Strength*, p. 435.

and publishers employed by them. When the last of their victims has been sacrificed, the Milhollands themselves go to perdition. They who have misused words become unable to use them rationally. The connection between sin and punishment is clearer here than in Lewis' novel, although it is not explicitly stressed. For Wilson's implicit belief in retaliation, underlying all the stories from Hecate County, is clearly shown in the tale of the Milhollands.

The story leads up to the final episode of the book, "Mr. and Mrs. Blackburn at Home," which throws light on Wilson's interpretation of his sorry heroes. "Mr. Blackburn" is the Devil in person—polished, multilingual, subtly perverted. The Blackburns and the Milhollands are neighbors. This local proximity is as significant as the progression and arrangement of the six tales. All the main characters in *Hecate County* are dominated by a ruling passion which leads them to unhappiness and death; however, the man whose affection for defenseless ducks is corrupted by material interests, the artist whose work is destroyed by personal conflicts, even the man who seeks only himself in all the women he loves—all of them are farther away from "Mr. Blackburn" than the Milhollands.

The Milhollands know what they do. They who know and appreciate art become part "of something oiled and metallic that was running at terrific speed."[15] Warren, the more stolid of the brothers, suffers a fit of incoherence and rambles like a drunkard. The attack is significant, structurally and formally: it occurs after Warren had doubted the power of the Devil in our day; it is marked by slips of the tongue such as "the old hawk of Hell—the old talk of Tell, I mean," and "hamfire and dalmation."[16] Warren recovers, but his brother Spike succumbs. Originally the stronger personality, Spike becomes dehumanized, "a mere point of intersection by the great corporate lines of interest . . . television . . . radio . . . a company that made powder for jelly desserts . . . publishing companies . . . and the national propaganda bureau."[17]

While making a radio-television speech for a novel which he knows to be bad, Spike becomes incoherent. The successive stages of his inarticulateness resemble those described in *That Hideous Strength*. At first, there occur transpositions of single letters, then added syllables, finally spoonerisms, such as "mirage gemanic" for "garage mechanic." As one of the characters remarks, Joyce is taking his revenge; the Milhollands had always scorned this author whose works did not do too well on the literary "stockmarket." There is no final pandemonium. Wilson, in keeping with his ironic tone, suggests that Spike had been

[15] Wilson, *Memoirs of Hecate County*, p. 285.

[16] *Ibid.*, p. 266.

[17] *Ibid.*, p. 294. On this page, Spike is described as one "diminished and multiplied like the model for a colored advertisement."

cut off the air long before he reached his crowning disgrace—advertising the jellies of his sponsor's competitor. More ironically, the author hints that "Mr. Blackburn" delights in twentieth-century public speaking, so widely broadcast and practiced by men and women alike. He likes the American custom of having women speak in public, and he is glad that Mrs. Blackburn—a she-devil?—is "in constant demand as a speaker, lecturing to women's clubs, meeting the social leaders, and keeping in touch with the settlement work."[18] With her husband's approval, she considers running for the Senate.[19] While one might criticize the author's antifeminist points as neither original nor striking, his opinion that a woman's chatter pleases the Devil has to be understood within the context of the entire book: all these stories point to the decay of human institutions; the last two especially indict speech, degraded as it is by commercialized writing and politics; in these last two tales, the Devil appears in person.

In Thomas Mann's novel, *Dr. Faustus*, published in 1948, two years after Wilson's critique, linguistic confusion has become one of numerous literary devices. Yet, among the many questions raised by this many-sided work, the dilemma between achievement and personality, mode of expression and contents, is paramount.

Adrian Leverkuehn, the contemporary counterpart of the hero in the sixteenth-century chapbook, is a composer. Outwardly, he keeps conspicuously aloof from political and social events that shake his era. Precisely this single-minded concentration on his music makes of Adrian a twentieth-century specialist—particularly since he aims at new ways of expression rather than at novel modes of experience. This time, the Devil's victim is neither a journalist nor a man of science, but an artist. And this artist of Satan's grace treats contents parodistically, technique sincerely. Out of touch with his contemporaries, despising synthetically produced mass movements, Adrian is far from the noble humanism of another solitary musical genius. Leverkuehn's tribute to his age is that "Cosmic Symphony" in which senseless suffering and joyless knowledge are transposed into a parody of Beethoven's "Ode to Joy."

"Everything is related to everything else" in music.[20] Yet Adrian is a singularly unrelated person. Thomas Mann strikes at the root of the problem by pointing out that the Devil makes the composer's twenty-four years of artistic achievement contingent upon the command, "Thou shalt not love."[21] Not that the hero found it difficult to obey; he is born indifferent to human relationships. Finally, his incapacity to break

[18] *Ibid.*, p. 317.
[19] *Ibid.*
[20] Mann, *Dr. Faustus*, p. 73.
[21] *Ibid.*, p. 384.

through the walls of his isolation affects even his music, for whose very perfection he was to pay by isolation. Like Adrian's last speech, his final composition meets but uncomprehending astonishment, pained solicitude, and forced explanations.

Adrian's music reflects his outlook on life. He views it "from a distance," "condescendingly";[22] one to whom all things "appear as their own parody" has to conclude that "all art nowadays is only parody."[23] Such an attitude cannot but deepen the chasm between composer and audience. He finally produces technically perfect travesties "at the edge of impossibility," whose only message is despair.

Like the other works discussed above, Thomas Mann's novel describes man's arrogance and fall by linguistic devices. *Dr. Faustus* does so in two ways: the hero's breakdown is described in terms of increasingly confused ramblings; the narrative itself contains varied demonstrations of linguistic usage, in such a way that, at times, an episode can be fully understood only in the light of its linguistic overtones. Some of these passages are so typically and inimitably German that the author appears justified in calling this novel essentially untranslatable.

Only a few examples of Mann's dazzling virtuosity in handling the sharply separated linguistic habits of various characters can be mentioned here. He distinguishes the observations of Adrian's friend and biographer from Adrian's utterances. The former are couched in the idiom of a German professor of classics, involved, ponderous, with a singular mixture of linguistic timidity and boldness, conveying delicate shades of meaning with illusory clumsiness and very real precision. Adrian, on the other hand, at times talks an almost Nietzschean German, elegant in its directness. Adrian's nephew, a child of naive wisdom and ephemeral existence, reverts in his speech to a mythical time when the language was still innocent of jargon, while Adrian's fellow-students converse in terms full of vapid abstractions and pseudo-profound generalizations. The most interesting mode of speech, however, is that of various characters who talk a latter-day Lutheran or Lutheranizing German.

At first, this idiom appears entirely apposite within a special environment, such as the theological faculty at Halle in the early years of the century; there, nationalism and narrowly academic Lutheranism joined forces. Besides, the sixteenth-century chapbook, which has contributed many expressions and phrases to the novel, may be partly responsible for Mann's choice of idiom. However, neither of these explanations accounts for a striking coincidence—Adrian moves at will in the various

[22] *Ibid.*, p. 120.

[23] *Ibid.*, p. 208. See p. 235, about Leverkuehn's own compositions in which "features of parody and an intellectually ironic treatment of art were manifest in a manner both sinister and full of genius."

idioms used, but, whenever he feels particularly arrogant or isolated, the text reverts to the older form of the language. This becomes explicit in Adrian's conversation with the Devil. Accosted by Satan in Italy, the hero exclaims: "Chi è costà?" The Devil—whether in his own heart, or supernaturally real—retorts: "Speak German, express yourself in the older form of the language, without disguise and concealment. I understand that language. It is my favorite one. Sometimes I understand nothing but German."[24] This statement sheds light on seemingly arbitrary linguistic modes in a highly significant letter. Here Adrian tells the adventure which seals his pact with the Devil: a chance visit to a brothel which will bring about a fatal fascination, syphilitic infection, flashes of almost unbearably brilliant inspiration, and final paralysis. In this letter, pseudo-Lutheran German is used whenever Adrian's fall is concerned, while modern usage is reserved for banter and the discussion of musical theory. Lest this alternance pass unnoticed, Adrian's friend remarks: "It is not as if the archaisms, having fulfilled their purpose . . . were being dropped because they do not fit the final remarks meant to lead away from the subject; rather, the archaisms had been introduced for the sole purpose of telling the main story which, thereby, is embedded in its proper atmosphere."[25]

"Its proper atmosphere"—Adrian's final speech is, in large part, couched in this Lutheranizing idiom, and thus connected with specific adventures in his past. Like the heroes of C. S. Lewis and Edmund Wilson, the German composer falls prey to the Devil, and his tongue is confounded. More conscious than his fictitious predecessors, Adrian notices that he is losing control of his tongue and that, trying to correct one lapsus, he commits another. He decides to pay no attention to his linguistic errors. Significantly, he stumbles over the words "God" and "guilt." The author's double-edged irony makes him suggest an explanation on aesthetic grounds—such shreds of linguistic fabric might be torn from the works of a modern poet who finds the simple spoken word at times indecently direct. "Art, in general, is protectively non-committal compared with the naked crudity of untransposed confession."[26]

To be sure, collapse of language is here explicable on medical grounds. The religious overtones resemble those found in Nietzsche's last writings, Nietzsche being Adrian's model in many ways. There is method in this apparent confusion. In *Dr. Faustus,* Thomas Mann assigns an important role to language as such. It is not only the means by which characters express their ideas and personalities; language, in

[24] *Ibid.*, p. 346. The Devil in his relation to Adrian Leverkuehn is reminiscent of the Devil visiting Ivan Karamazov. See Thomas Mann, *Die Entstehung des Dr. Faustus* (Amsterdam, 1949), p. 70.

[25] *Ibid.*, p. 225.

[26] *Ibid.*, p. 754.

its changing moods, almost becomes a character in the story enacted. Yet, why should the German language, at its guiltiest, appear in Reformation costume? Because retrogression as such is reprehensible? Perhaps. But, more important, Mann sees in Luther, himself a poet and a musician, a traitor to the cause of humanism, one who used his gifts to sever theology from humanism, the German Reformation from the European Renaissance, one who caused disturbance and unrest.[27] Because communication is possible only within a context of shared ideas and experiences, the artist and humanist Thomas Mann is bound to condemn whatever leads to isolation and, thereby, to inarticulateness.

Mann goes beyond the statements of his predecessors who, if like Rougemont they prescribed any remedy at all, suggested that language as such be recodified. He is more explicit than Wilson, who advocates that the writer be demanding and educate his public, that he refuse to feed back "its own ignorance and cheap tastes."[28] The author of *Dr. Faustus* realizes that the duty of a modern writer lies in using contemporary speech and contemporary concepts to state contemporary ills. Language has to be simultaneously declarative and purifying, as it were, exorcizing. The word itself has to announce its insufficiency as a means of communication.

The statement of insufficiency, of failure, taken as a confession, may become not only the terminal point of descent but also the start of a new ascent. Summing up the meaning of Leverkuehn's last work, the "Lamentation of Dr. Faustus," the author says:

> One might violate the directness of this work, its incurable grief, were he to say that ... it provided any other consolation than that inherent in expression as such, in the voicing of sounds, in the very fact that beings do have a voice to utter their lamentations ... But how, if to the artistic paradox that form engenders expression—were it but the expression of lament—there corresponded the religious paradox that out of deepest perdition springs hope, even if such hope were nothing but a silent question? This would be hope beyond hopelessness, despair transcending itself, not a betrayal of despair, but the miracle which goes beyond belief.[29]

Comparing the five works discussed, we find that, in all of them, a central place is given to language as a means of communication; in each, degeneration of formerly accepted values is described in terms of deterioration of speech; aesthetic judgment coincides, to a great extent, with moral judgment. Hence the somewhat surprising fact that the Devil is brought into this settling of accounts by authors who have not otherwise shown a religious attitude.

In this comparison, we can also follow a gradual development of the

---

[27] *Ibid.*, pp. 139-140, chaps. XI and XII, *passim*. Cf. Mann, *Bemuehungen* (Berlin, 1925).

[28] Wilson, *op. cit.*, p. 263.

[29] Mann, *Dr. Faustus*, pp. 744-745.

theme. Roth did not go beyond its adumbration; Rougemont developed it theoretically and generally; Lewis and Wilson used it in the concrete and specific situations described in their plots; Mann makes of a generally contemporary problem the artist's own. We have come full circle; a problem, treated at first in the anonymous first person singular because it is everybody's problem, is finally worked out as illustrated by the artist who, of all men, is most concerned with communicable expression of novel and significant experience.

If this problem is raised by five different writers in dissimilar ways, it cannot very well be an individual problem. This is borne out by the increasing contemporary interest in semantics. Is the image, from the comics to television, trespassing on the domain of the word? Does the increased range of verbal communication necessarily produce haphazard use of words, hence misunderstandings, hence confusion? Must specialization lead, on the one hand, to jargon and, on the other, to contempt of hopelessly belated words? Are there no other mansions than the Tower of Babel and the ivory tower of the esoteric artist whose voice may not be understood by anyone but himself and not always by himself? It is perhaps the artists' fault to look at the present with eyes accustomed to the past and, thus, to overlook the dawn of a growing clarity. None of these writers seems to have noticed the Western peoples' tacit refusal to call "peace" what is a state of non-war, an "armistice" after 1918, a "cold war" since 1945; here is a remarkably general understanding of terms. On the other hand, the continually sharpened and polished language of leisurely days exists no more, and the decay of humanistic education has led to a shrinking of that world within which people of a certain education understand one another's references. In such a world, an elegy may seem to be a satire, a symbol may loom with the glaring insistence of a neon sign.

The five works here considered all belong to a phase of Western literature which is characterized by self-examination, no longer strictly personal and far from a Rousseauistic joy in spiritual exercises. In these works, the quality of thought content outweighs aesthetic quality; critical spirit severely limits creative imagination. And this is natural. For, in the face of new realties within and without, language has to confess its inadequacy before new expression can come into being. Such is, perhaps, the significance of the Tower of Babel in our time.

*University of California, Berkeley*

# EL TRADUCTOR OTTAVANTI

NARCISO ALONSO CORTÉS

EN 1548, e impreso en Valladolid por Francisco Fernández de Córdoba, apareció un libro que en su portada decía así: *El triumpho de la Cruz d' xpo alias La verdad d' la fee. Sobre el mesmo triumpho Hecho per el excelẽte doctor Fray Hieronimo Sauoranola de Ferrara. En lengua Latina e Toscana. Y agora traduzido en nr̃o vulgar. Por Juan Lorenço otauãti Florẽtino, vezino d' Valladolid. En este año de M. D. xlviij. Con priuilegio Imperial.*

En una advertencia de "El traduzidor al lector," se leía lo siguiente:

El christiano y deuocto lector resciba la traducion desta obra con aquella sancta yntention, con que el autor principal la hizo y el interprete trabaió en la traduzir, y si en ella ouiere algun defecto supla le con su prudencia y caridad, pues que quando se traduze vn libro de vna lengua en otra, conuiene que muchas razones se traduzgan la sentencia e intencion del auctor y no a la letra (como dize san Hieronimo) por que en vna lengua ay muchos vocablos y palabras que tienen gracia y donayre, y en otra parecen desabridas, la intencion del traducidor ha sido traer esta diuina obra al conoscimiento y noticia de aquellos a quien es peregrina y estraña la lengua toscana en que fue primero compuesta, por que por lumbre y medio della puedan mas facilmente conoscer el glorioso y diuino misterio y modo de nuestra redencion, para mayor gloria y ensalçamiento de nuestra sancta fee, lo qual todo se somete a la correccion y enmienda de la madre sancta yglesia, lo qual nuestro señor tenga por bien que sea para su sancto seruicio y prouecho de los Christianos. Amen.

¿Quién era este Juan Lorenzo Ottavanti, que de tal modo daba a los lectores españoles en su idioma un libro como *El triunfo de la Cruz*, y que tan enterado parecía en las condiciones de una buena traducción literaria?

Sorprenderá saber que este Ottavanti, que en otras traducciones posteriores había de confirmar su afición a las buenas letras, era simplemente un corredor de cambios florentino—o, como entonces se decía también, *florentín*.

Por los años en que se publicó la traducción de *El triunfo de la Cruz*, estaba reconcentrado en Valladolid el principal movimiento político y social de los reinos de Castilla. La más viva efervescencia de ideas agitaba los ánimos, y eran muchos los hombres notables que la mantenían.[1]

[1] Para formarse idea de ello, bastará examinar el notable libro de Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne* (Paris, 1937).

Esto se debía a que, de hecho, en Valladolid residía la corte. El dia primero de octubre de 1548 salió de Valladolid el Príncipe don Felipe, llamado desde Flandes por su padre el Emperador, que deseaba irle haciendo cargo de sus estados. Don Felipe, antes de partir, nombró por gobernadores del reino a su hermana doña María y al archiduque Maximiliano de Austria, que muy poco antes, el 17 de septiembre de aquel mismo año, habían celebrado su matrimonio. Desde entonces hasta 1559, esto es, hasta que, fallecido el Emperador, don Felipe regresó a la Península para ocupar el trono, Valladolid disfrutó las prerrogativas de corte. A ella afluyó, en consecuencia, lo más granado de la política, de las letras y de los tratos mercantiles. Era forzoso, pues, que allí se estableciera aquel nutrido contingente de banqueros, asentistas y mercaderes italianos que llevaban en vilo la economía española. Ottavanti era uno de tantos. Dirigiendo un vistazo a los documentos del Archivo de Protocolos de Valladolid, es fácil formarse idea de los infinitos tratos y contratos que por aquellos años hicieron los negociantes florentinos Reinaldo y Juan Bautista Strozi, Francisco y Pedro Loti, Luis Sosteni, Juan Barancheli, Rafael Achayoli, Angelo de Lalberizi, Juan Carduchi, Jácome Boti, Cosme Martelli y otros más. Entre los genoveses, hallamos a Francisco Lomelin, Galeote Centurion, Juan Bautista Sauli, Ambrosio de Negro y otros. Tampoco faltan los alemanes.

Al año siguiente de la traducción arriba citada, en 1549, y en la misma imprenta vallisoletana de Francisco Fernández de Córdoba, se publicó un folleto con este título: *El suceso del viaje que su Alteza del inuictisimo Principe, ha hecho desde que embarcó en Castellon hasta que salió de la ciudad de Trento* . . . Es, como se deduce del título, la relación de una pequeña parte del viaje que don Felipe hizo a Italia, Alemania y Flandes, y que otros narradores, especialmente Calvete de Estrella, habían de referir ampliamente.

El autor de *El suceso del viaje,* o a lo menos quien entregó el original a Francisco Fernández de Córdoba y le imprimió por su cuenta, fué Juan Lorenzo Ottavanti. De ello precisamente surgieron algunas diferencias entre ambos, que se ventilaron en un pleito seguido ante el tribunal de la Real Chancillería de Valladolid. Y este pleito va a servirnos para proporcionar a continuación algunas noticias sobre la impresión de *El suceso de viaje* y de *El triumpho de la Cruz,* así como también otras igualmente curiosas.

El 17 de abril de 1550, ante el doctor Suárez de Toledo, alcalde de Sus Majestades en su Corte y Chancillería, pareció presente Francisco Fernández de Córdoba y puso demanda a "Juan Lorenzo otabante . . . por cinco mill maravedís que le deve de la ynprision de mill biajes e subcesos del princepe nuestro señor que le enprimió e le entregó." El 24 del mismo mes, pareció presente

el dicho Juan lorenzo otabante e dixo que negaba e negó la demanda . . . e dixo que es berdad que le enprimió los dichos mill biajes, pero que no fueron sino setecientos poco mas o menos e que no le entregó mas, e que quedó de dalle ynpremidos los dichos mill biajes e no se los dió, e que los trecientos que con él quedaron ynteresó mas la parte contraria que valían los setecientos, e que allí tiene los setecientos biajes e se los bolberá, por que no los ha podido bender a causa que se quedó con los trescientos, e . . . que le dió vna ynpresion de un libro que se llama el trunfo de la cruz, con prebillegio por diez años, e quedó de le dar mas de sesenta ducados por ello, los quales no le da ni paga.

Fernández de Córdoba presentó el siguiente interrogatorio de testigos:

j—primeramente sean preguntados si conocen a los suso dichos y si an noticia del suzeso del viage del principe nuestro señor.

ij—yten si saben . . . que el dicho juan lorenzo a vendido a muchas personas mucha cantidad de los dichos libros de sucesos . . . e los testigos lo saben porque an oydo dezir al dicho Juan lorenzo que a enbyado mucha cantidad dellos a vender a la civdad de toledo y seuilla y a otras partes.

iij—yten si saben que la ynprension del dicho libro por ser como es de letra pequeña y no azerse jornada entera, meresce cada libro de los suso dichos seys maravedís e mas de le ymprimir e papel.

Por su parte Ottavanti presentó el interrogatorio siguiente:

Primeramente sean preguntados si conocen al dicho francisco hernandez, ynpresor, vecino desta villa, y si bieron y tubieron noticia de un libro que se llama el triunfo de la cruz, de fray geronimo de ferrara, el qual dicho libro dió para que lo ynprimiese el dicho francisco hernandez a su propia costa, y si tienen noticia de otro libro que se yntitula el suceso del biaje del principe nuestro señor desde que se partió destos rreynos asta salido de la cibdad de trento, sobre los quales dichos libros e ynpresion dellos es este dicho pleyto.

ij—yten si sauen . . . que el dicho Juan lorenzo otabanti traduxo el dicho libro del triunfo de la cruz de lengua toscana en nuestra lengua española, y asy traduzido se concertó con el dicho francisco hernandez de cordoba que le quería dar y le dió el dicho libro para que lo ynprimiese a su propia costa del dicho francisco hernandez, y para sí, con prebilegio de diez años que otro ningun ynpresor lo pudiese ynprimir ni bender . . .

iij—yten si sauen . . . que el dicho Juan lorenzo otabanti procuró y negoció el dicho prebilegio a su propia costa para que el dicho francisco hernandez pudiese ynprimir el dicho libro del triunfo de la cruz para sy y en probecho del dicho francisco hernandez para que los bendiese para sy.

iiij—yten si sauen . . . que el dicho francisco hernandez quedó y se concertó con el dicho Juan lorenzo otabanti que por rrazon que le dió el dicho libro y prebilegio quedó de lo hazer muy bien y pagar lo que meresciese al dicho Juan lorenzo otabanti.

v—yten si sauen . . . que por rrazon de dar como dió el dicho Juan lorenzo otabanti el dicho libro del triunfo de la cruz e ynpresion dél al dicho francisco hernandez con el dicho prebilegio, merescía y meresce muy bien el dicho Juan lorenzo otabanti cinquenta mill maravedís y mas.

vj—yten si sauen . . . que el dicho francisco hernandez de cordoba hizo ynprimir e ynprimió dos mill bolumines del dicho libro del triunfo de la cruz luego como lo rrescibió con el dicho prebilegio y fue tasado cada bolumen de cada libro por los señores del consejo de sus magestades a rreal y medio, y a bendido dellos al dicho precio asta oy mas de mill libros.

vij—yten si sauen . . . que el dicho Juan lorenzo otabanti asy mismo dió y entregó al dicho francisco hernandez para que ynprimiese e hiziese ynprimir el dicho libro del subceso a propia costa del dicho Juan lorenzo otabanti y quedó de le dar inpresos mill bolumenes de libros del dicho subceso y el dicho Juan lorenzo le avia de dar y pagar al dicho hernandez tres maravedís por cada libro.

viij—yten si sauen . . . que el dicho francisco hernandez hizo ynprimir e ynprimió mill e quinientos bolumenes del dicho suceso y solamente le dió y entregó seyscientos y cinco, poco mas o menos, y quedaron en poder del dicho francisco hernandez todos los demas libros que ansy inprimió y los a bendido y echo dellos lo que a querido.

ix—yten si sauen . . . que el dicho francisco hernandez por quedarse como se quedó con mas de mill bolumenes del dicho subceso los enpeçó luego a bender para sy y los a bendido y cobrado los dineros a medio real de cada uno, y que por aver bendido para sy los dichos libros, el dicho Juan lorenzo otabanti no a podido bender los dichos seyscientos y cinco que asy le dió y entregó el dicho francisco hernandez.

x—yten si sauen . . . que quando algun inpresor de libros se encarga de ynprimir a costa de alguna persona algun libro asta cierto número de libros, que el tal ynpresor, los a de dar y entregar todos a la dicha persona que se lo dió a ynprimir, y si no los da y entrega todos y se queda con algunos, no se le a ni deve pagar cosa alguna del concierto que entrellos pasa y que le pueden pedir todos los libros que quedan en su poder y todas las costas y daños que se rrecrecen a la persona que se los da a ynprimir.

Entre los testigos figuraron varios libreros e impresores.

El doctor Suárez de Toledo, con fecha 24 de julio de 1551, dictó sentencia favorable a Fernández de Córdoba. Disponía en ella que Ottavanti, "dentro de tres días primeros siguientes despues que le fuere noteficada, de e pague al dicho francisco hernandez de cordoba o a quien su poder ouiere, setecientos volumenes de los biajes a raçon de a cinco maravedís por cada uno . . . que se monta en ello tres mill e quinientos maravedís." Apeló Ottavanti; pero el presidente y oidores de la Audiencia confirmaron la sentencia con fecha 11 de diciembre del mismo año.[2]

En 1551 imprimió Ottavanti en Medina del Campo—villa que le hacían frecuentar sus asuntos de corredor de cambios—su traducción de *La Circe, que hizo el Gelo florentino en lengua toscana.*[3] Y el mismo año nos encontramos a nuestro traductor y corredor de cambios unido

[2] Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Escribanía de Varela. Pleitos fenecidos, leg. 97.

[3] Véase Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, pp. 81 y 132. Dice Pérez Pastor que el apellido de nuestro autor aparece escrito de tres maneras distintas; pero que él se firmaba *Ottevante*. Sin duda el ilustre bibliógrafo vió algún documento en que la firma aparecía borrada o confusa, porque realmente como se firmaba siempre era *Ottavanti*.

en matrimonio a Francisca de Figueroa, vecina de Valladolid, y, a la cuenta, mujer de buena posición económica. Ottavanti era el segundo marido de Francisca: antes estuvo ésta casada con Gaspar de San Miguel, de quien tuvo un hijo llamado Jerónimo de Figueroa.

El 4 de mayo de dicho año 1551, Ottavanti suscribió con Iñigo Cuello, escribano de número de Valladolid, el siguiente compromiso:

> Nos Juan Lorenzo otabanti, como marido e conjunta persona de francisca de figueroa mi muger, de la vna parte, e yo yñigo cuello, scriuano público del número desta villa de valladolid, por mí, de la ótra, dezimos que por quanto entre nos se espera aver diferencia sobre un cimiento e pared de cantería y tapia y enplenta que yo el dicho yñigo cuello hago y tengo de hazer en un suelo y casas que yo tomé a censo de don hernando niño de castro, merino mayor desta villa, que alindan con suelos y casas de mí el dicho Juan Lorenzo e francisca de figueroa mi muger, que son en el corral que dizen del dicho don hernando . . . somos concertados de lo poner e conprometer en manos de pedro de salamanca, nonbrado por mí el dicho Juan Lorenzo, e hernan garcía, nonbrado por el dicho cuello . . .

Efectivamente, Salamanca y García dieron su informe, que fué aceptado por los contratántes.[4]

Francisca de Figueroa, diciéndose "muger de Juan lorençó otabante, corredor de cambios, vecino desta noble villa de valladolid," otorgó testamento a 19 de noviembre de 1551. Dejaba muchas mandas. Cumplidas éstas, "dexo e nonbro por mi legitimo e vniversal heredero en todos mis bienes a geronimo de figueroa, mi hijo e del dicho gaspar de san miguel, mi primero marido." Jerónimo de Figueroa estaba ausente desde hacía largo tiempo, y se ignoraba si vivía o no. Caso de haber muerto, Francisca de Figueroa nombraba su heredero universal a Juan Lorenzo Ottavanti, su segundo marido.[5]

Al siguiente año, 1552, publicó Ottavanti, como es sabido, su traducción de los *Discursos de Nicolao Machiaueli,* que había de reimprimirse en 1555. No he encontrado hasta ahora en los archivos vallisoletanos documento ni indicación que permitan saber cuándo falleció el activo y meritísimo Ottavanti.

*Valladolid*

---

[4] Archivo de Protocolos de Valladolid, n° 302, f. 480 (Protocolo de Pedro Lucas).

[5] Archivo de Protocolos de Valladolid, n° 103, f. 667 (Protocolo de Simón de Cabezón).

# THE RISE OF ENGLISH CLASSICISM: STUDY IN METHODOLOGY

LOUIS I. BREDVOLD

THE CLASSICAL movement in England, like the analogous movement in France, was from the beginning conscious of its restrictive purposes and was perpetually engaged in defining and promulgating its ideals and literary techniques. Its evolution has been described by recent scholars with considerable precision and an unusual degree of unanimity. It therefore offers a simpler problem to the historian than such concepts as baroque or romanticism.

But one question is ever recurring in the studies devoted to it: the question of the decisiveness of the French influence. It is only natural that this should be the case. In the perspective of the last four centuries English classicism seems to fall into a distinctly secondary place as compared with the great French period of Louis XIV. The impression arises that it is not a natural expression of the English genius, as Racine and Boileau may be called (rightly or wrongly) typically French, or Beethoven and Goethe typically German. The literature of the Renaissance and the nineteenth century, as it is undeniably of greater inherent value, seems also more characteristically English. It seems native to the climate, the growth of English soil. Classicism, on the other hand, flourished at a time when Paris was frankly admitted to be the cultural capital of Europe, however deeply English patriotism may have been wounded by the forced admission. The poets and critics of the early nineteenth century, in their revolt against the dominance of classicism, popularized the idea that classicism in England was not merely the *most* French period in English literature, but *the* French period, and consequently not genuinely English, and therefore bad poetically. That was how Keats viewed it in some famous lines in "Sleep and Poetry" (1817):

> Yes, a schism
> Nurtured by foppery and barbarism,
> Made great Apollo blush for this his land....
> A thousand handicraftsmen wore the mask
> Of Poesy. Ill-fated, impious race!
> That blasphemed the bright Lyrist to his face,
> And did not know it,—no, they went about,
> Holding a poor, decrepid standard out
> Mark'd with most flimsy mottos, and in large
> The name of one Boileau!

Such extravagant contempt is now generally deprecated. But there can be no doubt that in English-speaking countries the heritage from the Romantic Age dominated (although with many important exceptions) both writers and readers down to two generations ago. Even at the present time the idea persists, as it probably always will, that Dryden and Pope, English though they are, suffer from overdiscipline by a French literary mode. To this question, at once historical and critical in character, as to the origin and nature of English classicism, numerous scholars have devoted themselves, and we have a large accumulation of books and articles dealing with the various aspects of it, such as the influence of French comedy, tragedy, and criticism, and of French authors and the tendencies they represent.

## I

It is not the intention here to survey and evaluate all these contributions, or even any large part of them, but rather to examine a few of the limited and perhaps minor problems which enter into the larger issue, to discover the present status of these problems in the light of recent scholarship, and thus to arrive, if possible, at some conclusions as to the best methods for a comparatist engaged in this field.

We may begin with an elaborate and impressive recent statement of the case for French influence. In a volume distinguished by scholarly thoroughness and critical discrimination,[1] A. F. B. Clark has studied the influence of Boileau. With elaborate documentation he has shown that Boileau enjoyed a high authority in England and that his doctrine can be traced in English poetic theory and practice in many places, such as in the condemnation of the supernatural in the Christian epic, in the distinction between the burlesque and the mock-heroic, and in the sudden vogue of Longinus, to mention only a few. He also argues with plausibility that Boileau exercised a more subtle though pervasive influence in such matters as the acceptance of "good sense" as a standard, in the refinement of satire, and in the more delicate harmonies of the heroic couplet. Clark is both judicious and perceptive in his observation of resemblances of the English to Boileau, and his claims are always worthy of careful attention.

But what gives the reader a sense of insecurity throughout the volume is that Clark draws conclusions from resemblances between English writers and Boileau without more than a scant inquiry, and sometimes not even that, into the English literary traditions before Boileau appeared upon the scene. As an illustration of the dangers of such procedure, we may take his assertion that the combination of satire with epic

[1] A. F. B. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England (1660-1830)* (Paris, 1925—Bibliothèque de la Revue de Littérature comparée, vol. XIX).

dignity in Oldham's *Satyrs upon the Jesuits* (1681) was due to the author's reading of *Le Lutrin*.[2] To clinch his argument Clark points to the evidence in Oldham's manuscripts in the Bodleian that he was translating the first canto of *Le Lutrin* at the very time when he began the composition of his *Satyrs*. Dryden, Clark adds, likewise learned the same lesson for his *Absalom and Achitophel* (1681). Neither author, it is true, wrote in the mock-heroic style in these poems, but "out of a poem of Boileau which contains three elements, the epic, the satiric and the mock-heroic, what was to prevent Oldham and Dryden from choosing the first two and leaving out the third?"[3]

From more recent investigations, however, it appears that the composition of the *Satyrs* was not so simple as that. In two articles Weldon M. Williams makes good use of the Bodleian manuscripts, but also follows the clue given by Oldham himself, who stated that his *First Satyr* "he drew by Sylla's ghost in the great Jonson," a statement dismissed by Clark as irrelevant to his purposes.[4] The *First Satyr*, it appears, is not epic in nature, but a vision, and the moral enormities imputed to the Jesuits parallel the exhortations to crime addressed by Sylla's ghost to Catiline in Jonson's play. Williams, who admits the influence of Boileau in some of Oldham's other poetry, denies its presence here. He concludes that in the *Satyrs* "Oldham deliberately turned his back not only upon the Horatian-Bolevian style as he had tried it [elsewhere] . . . , but also upon the mock-heroic vein of the work he had just been translating, Boileau's *Le Lutrin*."[5] Williams shows that phrasing reminiscent of Jonson's play is scattered throughout the *Satyrs*. Indeed, with this evidence in our minds we can see that their "solid, angry lines," as Mark Van Doren describes them, have more of the ring of Jonson than of Boileau.

The importance of Jonson to Oldham is not confined to this incident. The comparatist studying French influence must always take account of the enormous prestige of Jonson as the founder of classicism in English drama and poetry. In the year when Oldham translated from *Le Lutrin* and began his *Satyrs*, he also wrote an ode "Upon the Works of Ben Jonson," which, though it may not be enchanting as poetry, is at least unmistakable in its intention; it celebrated Jonson as the conscious artist:

---

[2] *Ibid.*, pp. 437-441.

[3] *Ibid.*, p. 439.

[4] Weldon M. Williams, "The Genesis of John Oldham's *Satyrs upon the Jesuits*," *PMLA*, LVIII (1943), 958-976; and "The Influence of Ben Jonson's *Catiline* upon John Oldham's *Satyrs upon the Jesuits*," *ELH*, XI (1944), 38-62. For Clark's remark, see *op. cit.*, p. 441, note 1.

[5] *ELH*, XI (1944), 61.

No sooner did thy Soul with active Force and Fire
The dull and heavy Mass inspire,
But straight throughout it, let us see
Proportion, Order, Harmony,
And ev'ry Part did to the whole agree,
And straight appear'd a beauteous, new-made World of Poetry.

Jonson's drama, he said, was

No French Commodity, which now so much doth take,
And our own better Manufacture spoil,
Nor was it aught of foreign Soil;
But staple all and all, of English growth and make.

The English shelves were not empty, waiting for a stock of Parisian literary commodities. England abounded in its own products, and among its classicists the greatest name was Ben Jonson. It is therefore a serious deficiency in Clark's study that Jonson receives only the most casual mention in it.

## II

Henri Peyre has issued an excellent pedagogical warning to English-speaking students of French classicism not to identify it with its English counterpart.

> L'appréciation du classicisme français en Angleterre a longtemps souffert d'une comparaison implicite avec le prétendu classicisme anglais; il n'est pas mauvais de mesurer toute la distance qui les sépare et de mettre les Anglais en garde contre la fréquente tentation de rapprocher du leur, et d'interpréter par le leur, notre classicisme, unique dans ses défauts et dans ses qualités, comme tout ce qui est, en littérature, original.[6]

But, unless we are prepared also to apply this advice in reverse, Ben Jonson, and Dryden and Pope as well, all writers of the "prétendu classicisme anglais," would fare badly. Even though we accept the French literature of the age of Louis XIV as the most perfect of its kind in modern Europe, we must also recognize the genuineness of the same classical impulse in other ages and other lands. Perhaps English classicism also has a claim to unique merits and defects, to originality. It certainly must be perceived through its English idiosyncrasies. It is instructive to note that two such eminent and indisputable classicists as Ben Jonson and Samuel Johnson should also have been such characteristic national types, not at all Parisian in personality.

Jonson died in 1636 and Boileau was born in 1637. But Jonson's classical impulse was not, as one might expect from these dates, groping and immature. In 1638 a volume of elegiac verses, *Jonsonus Virbius*, was published in his memory by his friends and admirers. It constitutes

[6] Henri Peyre, *Le Classicisme français* (New York, 1942) p. 192.

an authoritative statement of his principles, his practices, and the nature of his influence as understood by Jonson himself and by his contemporaries. It is interesting to glance through the poems of this volume for comparisons, not only with Racine and Boileau, but with Paul Valéry, a modern representative of classicist sympathies. "Classique est l'écrivain qui porte un critique en soi-même et qui l'associe intimement à ses travaux," wrote Valéry.[7] So Richard West explained with what art Jonson wrought "the marble glory of his laboured rhyme":

> But 'twas the wisdom of thy muse to sit
> And weigh each syllable; suffering nought to pass
> But what could be no better than it was.

Peyre finds an approximation to French classicism of the seventeenth century in three lines of a poem by Valéry:

> L'eau tranquille est plus transparente
> Que toute tempête parente
> D'une confuse profondeur.[8]

Owen Feltham extolled Jonson for his clarity as well as concentration:

> Solid Jonson, from whose full strong quill,
> Each line did like a diamond drop distill,
> Though hard, yet clear.

Such comparisons are not without value. They establish for criticism some very general and inclusive concepts for recurring styles, and they serve our present purpose by illustrating the self-awareness and articulateness of the classicism of Jonson. In his *Discoveries* one can find not only the doctrines but the temper of mind that directed the critical spirit in English and French literature after 1660.

But when we descend from this high level of generalization to the reading of poems and plays the difficulties begin. The differences strike us more than the similarities. And if the works of Jonson are so different in texture and total effect from those of the French, are they genuine classicism after all? Maurice Castelain, in his elaborate study of Jonson, decides that they are not.

> En réalité tout ce classicisme est de pure surface. Jonson n'est qu'un classique d'apparence, et son vigoureux jugement, son goût de la vérité, l'ont empêché d'aller jusqu'au bout des doctrines qu'il croyait professer . . . Jonson, restant très anglais malgré toute sa culture antique, n'a pas pu comprendre l'austère beauté des règles classiques; il en a adopté une ou deux, et non les plus essentielles: il ne paraît même avoir compris les autres . . . Une autre raison qui empêche les Anglais d'être classiques, c'est leur sens profond de la réalité, leur tournure d'esprit réaliste . . .[9]

[7] Peyre, *op. cit.*, p. 71.
[8] *Ibid.*, p. 137.
[9] *Ben Jonson, l'homme et l'œuvre* (Paris, 1907), pp. 184-188.

Thus the discussion proceeds from the assumption that there is one "vrai classicisme" and many other "prétendus classicismes" to the conclusion that the virtues as well as the faults of the English prevent the development of any classicism except as a superficial literary fashion, somewhat awkwardly hampering the national genius. That is, English classicism is not of native origin.

## III

Strictly speaking, no modern classicism, viewed as an aspect of the Revival of Learning, is of native origin; in every case it resulted from the assimilation of Graeco-Roman literature. The problem before Renaissance writers in all countries was how to assimilate this influence and adapt the vernacular literature to the discipline imposed by antiquity. Only native genius could accomplish this task, find the various appropriate modern literary modes—such as the alexandrine in French and the pentameter in English—and naturalize the spirit of the ancient writers. That was how France discovered its classicism. As is well known, the doctrines were formulated by Italian writers in the mid-sixteenth century, and were derived from them by both French and English. But, remarks Bray, "chose curieuse, l'influence de ces Italiens s'est plus exercée en France qu'en Italie. Celle-ci était classique avant eux. C'est à celle-là qu'ils ont imposé le classicisme."[10] Daniel Mornet attributes even French clarity in large part to the rhetorical training in schools and universities, a training derived from Greek and Latin rhetoric, first used widely in England and Germany, then adopted by French Jesuit colleges in the sixteenth century, and finally accepted at the University of Paris in the new *Ratio Studiorum* in 1600.

> Les "humanités" ou plus exactment la prépondérance de la rhétorique latine ne sont donc pas d'invention française; et les Jésuites les ont imposées dans leurs collèges d'Espagne, Italie, Autriche, ou Allemagne comme dans ceux de France. Mais c'est en France qu'elles ont fait la fortune la plus éclatante et que, de discipline scolaire, elles sont devenues la discipline générale de la pensée. C'est par elles que la notion d'ordre logique et calculé s'est imposée à toute la littérature.[11]

As Mornet elaborately sets forth the difficulties and the opposition encountered by the early efforts in the direction of French clarity, his English reader will find a comfort in the thought that discipline came as hard for the French as for the English, and he will have good grounds for questioning the generalization that the English are peculiarly incapable of a true classicism because it goes against the grain. Even Peyre, the champion of French classicism, has felt obliged to conclude that "le Français . . . n'est pas naturellement classique . . . Mais il n'est pas rare

[10] René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (1931), p. 48.
[11] Daniel Mornet, *Histoire de la clarté française* (1929), p. 142.

que, naturellement, le Français devienne classique, et sans le vouloir ou sans le savoir."[12] Whether this is a distinction without a difference does not matter for the present. The important point is that classicism originated in England in precisely the same way as in France: the appropriation of ancient literary ideals, the school training in humanistic rhetoric, and the Italian formulation of a stricter literary doctrine. All these forces played an important part in the evolution of English literary style before 1600. So far as the argument from origins is pertinent to the question, one must conclude that French and English classicism are equally indigenous, or equally foreign, as one prefers.

Ben Jonson was initiated in humanistic learning at Westminster School by the master, William Camden,

> Camden, most reverend head, to whom I owe
> All that I am in arts, all that I know.

But it was by his own assiduous study of Greek and Latin authors after he left school that he became more learned than most poets, even among the classicists. When he visited Drummond in 1619 he was ready enough to criticize French and Italian poets, but Drummond doubted his competence in these modern fields. At any rate, Jonson never condescended to any discipleship of Italian and French poets. Whether he ever read the Italian theorists cannot be determined. In the commonplace book which he kept in his later years and which was published after his death with the title *Discoveries made upon Men and Matters*, he made no use of them. For the formulation of his literary opinions he paraphrased from Quintilian, Seneca, and other ancients, and from the Latin treatises of Vives, Scaliger, and Heinsius among the moderns.[13] But, whatever the source from which he derived his literary principles, his genius was formed and matured when, in 1598, at the age of twenty-six, he won success on the London stage with the first of his major comedies, *Every Man in his Humour*. Classicism was established as a vital literary force in England at a time when Malherbe was still obscure in France and two years before the University of Paris adopted the new *Ratio Studiorum*.

It was a distinctly English classicism. Jonson had certain traits in common with Boileau: an independence and dignity tending to contempt of those who differed from him; an outspoken and, on occasion, surly manner; a readiness to do battle for high literary standards; and above all a control over all forms of enthusiasm by the critical spirit. But, with all his humanistic learning and his demand for order and control in art, Jonson remains as English as John Bull. *Every Man* in its original form had an Italian setting, then very much the fashion on the

[12] *Op. cit.*, pp. 234-235.

[13] See the critical edition of the *Discoveries* by Maurice Castelain (Paris, 1906).

London stage. But Jonson, recognizing that it was in reality an English play, transferred the setting to England and gave the characters English names. The revision is significant. Jonson applied classic literary modes to homespun English materials. The close relation of all his early comedies to contemporary English life and literary tradition was long ago convincingly demonstrated.[14] Jonson was as English as Malherbe was French. But, with all their differences, the two occupy analogous positions in the history of the two literatures.

Jonson, like Malherbe, introduced and popularized the critical review of the achievement of the Renaissance, that depreciation of the sixteenth century by the seventeenth which to modern readers sometimes appears so hypercritical. Malherbe, as Lanson put it, liquidated the sixteenth century. But Malherbe was criticizing the work of an earlier generation; Jonson had to criticize his own contemporaries. The full efflorescence of the Renaissance in England was only beginning when Ronsard and Montaigne were ending their careers, and Jonson was a part of it. It is fair to say that the task of Jonson as reformer and disciplinarian of the English stage was far more difficult than that of Malherbe as reformer of French poetry; Jonson's criticism is also more easily undervalued, for it is after all impossible to liquidate Shakespeare. Not that Jonson ever desired to do so; he admired the genius of Shakespeare and loved him as a man. His criticism of Shakespeare was that he neglected the labor which the classical temperament from Horace and Vergil down has always stressed, the labor of the file, the revision and correction of inspired work which to those who love such labor seems a second inspiration. Jonson complained that the friends of Shakespeare "chose that circumstance to commend their friend by, wherein he most faulted," that is, that "he never blotted out line." "Would he had blotted a thousand," answered Jonson.

> He had an excellent Phantsie; brave notions, and gentle expressions: wherein he flowed with that facility, that sometime it was necessary he should be stop'd. *Sufflaminandus erat*, as Augustus said of Haterius. His wit was in his owne power; would the rule of it had been so too.[15]

To contend that this criticism is just is to raise all manner of objections; but it is the expression of the same critical intelligence that objected to the disorder of Montaigne. Jonson recorded his own opinion in his commonplace book at the very time when the art of Montaigne was also beginning to appear antiquated to the new French taste:

> *Some* that turne over all bookes, and are equally searching in all papers; that write out of what they presently find or meet, without choice; by which meanes it happens, that what they have discredited, and impugned in one worke, they have

[14] C. R. Baskervill, *English Elements in Jonson's Early Comedy* (1911).
[15] *Discoveries*, ed. Castelain, p. 36.

before, or after extolled the same in another. Such are all the Essayists, even their Master *Mountaigne*. These in all they write, confesse still what bookes they have read last; and therein their owne folly, so much, that they bring it to the *Stake* raw, and undigested: not that the place did need it neither; but that they thought themselves furnished, and would vent it.[16]

What is often regarded as mere churlish egotism in Jonson is in large part a militant classicism. Its counterpart in France is the well-known seventeenth-century depreciation of the literary art of the sixteenth.

There is another peculiarity of English classicism which must be understood by the comparatist, its continuity with the Renaissance. As for French classicism, Bray remarks:

La Renaissance est déjà classique, nous dira-t-on. Oui, mais c'est un essai de classicisme dont le véritable classicisme est historiquement indépendant, disons mieux, auquel il est historiquement opposé. Deux tentatives, qui allaient dans le même sens, mais dont la seconde est allée beaucoup plus loin que la première, et surtout s'est affirmée à peu près hors de toute influence de la première.[17]

There is therefore a modern quality in Malherbe, a quality much more difficult to recognize in the mammoth Jonson, who seems to us, as he did to Dryden, one of the "giants before the Flood." Jonson's poetry and drama may be described as the product of a learned Renaissance humanism, with the critical spirit, always present in the Renaissance (even in Shakespeare), rising to ascendency. His theories, as he put them down in the *Discoveries*, are a cento of paraphrases from Latin writers of antiquity and the Renaissance. His extraordinarily pertinent criticism of contemporary styles in prose and poetry is an adaptation of passages from Martial, Seneca, Quintilian, Vives, and Heinsius, authors belonging in the library of a learned man. He apparently scorned less authoritative modern works, as in his poetry and drama he challenged comparison, not with the popular production of his time, but with the Latin and Greek literature resting imposingly in collected editions on the shelves of the scholar. He brought ridicule upon himself when, in 1616, he published a collection of his *Works*, placing himself in the same category with the ancient classics. But he was read as a classic by his admirers, as both William Cartwright and Richard West observed in their poems in *Jonsonus Virbius*. It was appropriate that the learned men of Oxford should recognize his kinship with them by giving him an honorary degree. It was with this heavy learned equipment that Jonson became, as John Beaumont saluted him, the

> great refiner of our poesy,
> Who turned to gold that which before was lead.

[16] *Ibid.*, p. 39.
[17] Bray, *op. cit.*, p. 22.

## IV

It is evident, then, that any study of French influence on English literature after 1670 must always recognize this highly complicated situation. In the first place, a native English literary tradition had anticipated in large measure the essential spirit and principles of the French. In the second place, the English classicists were impressed by the greater refinement of the Parisian taste, and vacillated between it and the greater freedom demanded by the trueborn Englishman. In the third place, the English were faced with a problem of which Boileau was completely unaware—the problem of the great Elizabethans, above all of Shakespeare. The difficulties of the practicing English literary man after the Restoration were set forth in Dryden's *Essay of Dramatic Poesy* (1668), in reality a dialogue, in which four characters present the varying artistic claims of ancient, French, and English drama, and, within English drama, of the two contrasting types of art represented by Shakespeare and Jonson. In this dialogue, Neander (presumably representing Dryden himself) utters the famous comparison of the two greatest Elizabethan dramatists: "Shakespeare was the Homer, or father of our dramatic poets; Jonson was the Virgil, the pattern of elaborate writing; I admire him, but I love Shakespeare." This very real dilemma explains why Dryden and his contemporaries were so distressingly inconsistent, constantly vacillating between deference to French taste and assertion of the independence of the English writer. As Paul Spencer Wood has put it: "To appreciate Elizabethan literature and at the same time to hold a theory of poetry directly opposed to its spirit: this was the great critical problem of the Age of Dryden."[18] Voltaire's later critical wrestling with Shakespeare was only his own version of the profound literary dichotomy which had troubled two generations of English critics before him. Anglo-French literary relations after 1660 cannot be studied realistically without constant reference to these alternatives which the English writer had to consider.[19]

The reputation and influence of Jonson as the master literary craftsman, the English Virgil in the sense that he was the pattern of "elaborate" or laborious writing, is of primary importance to the student of English literature of the seventeenth century. It has recently been ably argued that throughout most of the century he was more popular and more esteemed as a dramatist than Shakespeare.[20] Shakespeare of

[18] Paul Spencer Wood, "The Opposition to Neo-Classicism in England between 1660 and 1700," *PMLA*, XLIII (1928), 189.

[19] The collection of *English Opinions on French Poetry (1660-1750)* (New York, 1923), by Rose Heylbut Wollstein, remains a mere miscellany because it is not informed by any real understanding of the Englist point of view.

[20] Gerald E. Bentley, *Shakespeare and Jonson, Their Reputations in the Seventeenth Century Compared* (Chicago, 1945).

course founded no school, whereas the "sons of Ben" started a cult of discipleship that continued to exercise authority into the age of Dryden. Jonson's importance for English classicism after 1660 has been admirably defined by Felix Schelling in an article which after fifty years still remains standard and indispensable.[21] Schelling gave special attention to Jonson's importance in the development of the heroic couplet, the standard verse form of English classicism as the rhymed alexandrine is of the French. Important as Jonson is, however, he was not the only practitioner of the art of the couplet in his time, nor was he the originator of it. Modern scholars have shown that the story is far more complex.[22] Michael Drayton, George Sandys, Joseph Hall, and Sir John Beaumont, all Jonson's contemporaries, showed a fondness for the heroic couplet, with the caesural pause serving as the basis for a balanced or antithetical construction within the line. Even earlier, the closed couplet occurs with marked frequency in English translations of Ovid's elegies and Martial's epigrams. George Williamson asserts that both the prosody and the rhetoric of the later classical "wit" were already set forth by Puttenham in 1589, in his *Arte of English Poesie*.[23] It does not seem possible, therefore, to attribute the development of the heroic couplet to any single man, not even to Ben Jonson. But Jonson understood the possibilities of the couplet better than his contemporaries, and championed it against other verse forms. He told Drummond in 1619 that he had written a discourse in which he "proves couplets to be the bravest sort of verses, especially when they are broken, like Hexameters." Both Wallerstein and Williamson agree with Schelling in assigning him the most important position among the early practitioners of this art. As Williamson says, "it was Jonson who made the most of the couplet; believing in its discipline, he embodied in the couplet both the cast of mind and the rhetorical artifice that were to determine its neo-classical pattern."[24]

This Jonsonian influence had, however, a vigorous competitor which must be kept in mind if one is to understand the atmosphere of literary London after the Restoration, the metaphysical school of John Donne, at present often described as baroque. Donne (1572-1631) and Jonson (1572-1637) were both reacting against the same faults and weaknesses of English poetry of the late sixteenth century, its softness, diffuseness,

[21] Felix E. Schelling, "Ben Jonson and the Classical School," *PMLA*, XIII (1898), 221-249. It is indicative of the methods of Clark and Wollstein that neither discovered the existence of this important article.

[22] See two important articles, Ruth C. Wallerstein, "The Development of the Rhetoric and Metre of the Heroic Couplet, especially in 1625-1645," *PMLA* L(1935), 166-209; and George Williamson, "The Rhetorical Pattern of Neo-Classical Wit," *Modern Philology*, XXXIII (1935), 55-81.

[23] Williamson, *loc. cit.*, p. 66.

[24] *Ibid.*, p. 67.

and luxuriance, and both cultivated a tighter and more closely woven style. They were sufficiently similar for some younger poets to declare their allegiance to both at the same time. Jonson even esteemed Donne "the first poet in the world in some things," but his taste rejected Donne's rough and broken mode of thought and versification. In his *Discoveries* he animadverts on this kind of style by quoting a line from Martial (Epigram XI, 90),

quae per salebras altaque saxa cadunt,

and by paraphrasing a passage from Seneca (Epistle CXIV), the very master of the broken style in antiquity.[25] But the influence of Donne was not perceptibly diminished by Jonson's strictures; the metaphysicals flourished and produced some poetry that is great as well as ingenious and brilliant. Cleveland, who was more ingenious than poetical, was nevertheless the idol of the younger poets in the 1640s. Against this movement classicism naturally set itself, and by 1660 was gaining the ascendency; in the days of Dryden "Clevelandism" became synonymous with bad taste and false wit. English classicism was clarified and defined by this opposition between two schools of poetry which were at the same time related and hostile.

An illustration of this trend of taste away from the metaphysical style even before 1660 is to be found in an ode, "Of Wit" (published in 1656), by Abraham Cowley, himself one of the metaphysicals. The poem proceeds by defining true wit, but only by negatives; and forced similitudes of all kinds, and even the "dry chips of short lung'd Seneca," are condemned as false wit. The ode may be read as a metaphysical poem liquidating the metaphysical school. With a glitter of ingenuities it expresses a demand for a more controlled and purer poetic style. It is therefore instructive to consider, along with it, four famous lines by Sir John Denham, published only the year before.[26] In these lines, which appeared in "Cooper's Hill," a descriptive poem, Denham not only expressed the artistic ideal of the classicism of that time, but, in an address to the river Thames, illustrated admirably the perfected form of the complicated structure which distinguishes the later use of the heroic couplet in England:

> O could I flow like thee, and make thy stream
> My great example, as it is my theme!
> Though deep, yet clear, though gentle, yet not dull,
> Strong without rage, without ore-flowing full.

Dryden declared in 1664 that this poem, "for the majesty of the style,

[25] *Discoveries*, ed. Castelain, p. 38.

[26] "Cooper's Hill" was published in 1642; but the lines quoted were added in the edition of 1655.

is, and ever will be, the exact standard of good writing"; and, in the dedication of his translation of Virgil in 1697, he remarked about the sweetness of the lines quoted, but hesitated to analyze them to explain the reason for it. It is clear enough that the technical development of the English heroic couplet has its own continuous history, which must be mastered before one can pass judgments on the influence of Boileau on English versification after 1678.

Finally, a caveat may properly be entered against mechanical comparisons between technical aspects of versification in two languages so different as the French and the English. The caesural pause, for instance, could not be used in exactly the same ways in the French alexandrine and the English pentameter. The regular recurrence of this pause in every line of a long French poem does not produce the unpleasant effect which it would produce in an English poem of similar length. The caesura in French is generally less emphatic than in English poetry; for even pauses may vary in their nature and in the emphasis they lend to the adjacent phrasing. In the shorter English line it could not be used so continuously as in French; when used it tended, to a greater degree than in French, to break the line into a balanced or antithetic construction. The use of this broken line for brilliant effects over a long stretch of verse is one of the characteristic features of English classical versification. Boileau uses it much more sparingly in this way than Dryden or Pope, and it is conceivable that he would have regarded their sustained passages of it as excessive and forced. Any attempt to indicate an influence of Boileau on English versification must take account of such difficult problems of translating a stylistic idea from one literary technique into another, as well as of the inherited literary tradition into which every foreign idea, if it is to have any important effect, must be assimilated.

## V

From this brief sampling of recent scholarship it should be evident why objections are raised against prejudicing the case of English classicism by assumptions that it originated later than the French and that it was largely a foreign fashion. But the further question remains whether it was not, after all, an imperfect and immature classicism. This query, however, is equally pertinent to the French classicism before 1660. In both countries literary taste was growing more and more fastidious throughout the century, just as manners also became more refined in many respects. The later classicism in France, as René Bray has pointed out, differed from the earlier, not in doctrine, but in its more exacting taste. The same is true of England, where the later age demanded greater elegance, more attention to decorum, and a more urbane ease of

manner. But from the beginning the direction of development was the same in both countries, and any study of interaction of influence must recognize that fact.

As classicism is professedly a selective ideal which insists on standards, it is natural that its interpreters should want to set up some one writer or group of writers, some one period, or some one style, as the unique "true" classicism, to be used as a touchstone for the detection of imperfect ones. It would no doubt be quite unclassical to deny the legitimacy of such critical endeavor. One can only envy the students of romanticism, who, even those who admit the existence of such a phenomenon, are not greatly concerned as to whether it is Byron or Wordsworth or Keats who represents the "true" romanticism. Romanticism was a more expansive and inclusive movement than classicism could by its nature be. French interpreters of their own literature seem to agree that the great age of French classicism lasted from 1660 to 1685, that this classicism can be called "pure," and that by it we are to judge, not only the approximations of other literatures, but also French productions coming before or after this brief period, which appear by comparison to be "prétendus." This attitude pervades the otherwise discriminating pages which Peyre devotes to English classicism.[27]

There is obviously a danger in allowing such an abstract concept as "pure" classicism an absolute jurisdiction over both criticism and literary history. One might be forced to conclude that all modern classicism, even that of the French of the great period, is less pure than that of Horace and Virgil; or, pursuing such reflections to their logical conclusion, that all classicism of all ages is tainted with some impurity and that, in the words of Edna St. Vincent Millay, "Euclid alone has looked on beauty bare." But the process of abstraction must be complemented by the study of individuation. Any theory of art is useless if it excludes the unique concreteness of the individual work or the personality and originality of the author. The true classicist, Ben Jonson insisted (again paraphrasing Seneca), digests the work of his predecessors, assimilates it, and like the bee culls from one flower after another and turns it all into honey. That such productions of genius may present infinite variety within the concept of a general norm was obvious even to Boileau:

> La nature, fertile en esprits excellents,
> Sait entre les auteurs partager les talents.[28]

Talents are variously distributed to authors and to generations, and the manner of their exercise also varies from age to age, from Ben Jonson to Racine, from Racine to Valéry or T. S. Eliot. Criticism must certainly take account of the many various manifestations of the classical spirit,

[27] Peyre, *op. cit.*, pp. 191-205.
[28] *L'Art Poétique*, I, lines 13-14.

distinguish their individual aspects as well as define their common element, and render to each its due of appreciation. If we should discriminate between the various romanticisms, as has been so notably argued by Professor Lovejoy, may not the same be urged regarding the various kinds of classicism? The genuineness of the many English classicists need not be impugned because they are not the exact equivalents of Racine or Boileau, nor all the moderns because by the test of Horace and Virgil they are after all neoclassicists or even pseudoclassicists. Allowance must always be made for the nationality and individuality of an author, and indeed for his own artistic integrity.

Comparatists concerning themselves with French influence on English literature after the Restoration would therefore do well to reconsider such assumptions as these: that classicism originated earlier in France than in England; that it was natural to the French but against the grain to the English; and that after 1660 French influence in England had only to fill a kind of literary vacuum. Many comparatist studies leave the reader with a feeling that they have been compiled in somewhat the following manner: if a student undertakes to trace the influence of an author on a foreign literature, he begins by reading assiduously and deeply in the chosen author, and then, with his mind full of the spirit and phraseology of this author, proceeds to read rapidly through a mass of the foreign literature where influence might reasonably be expected. The accumulation of similarities is then presented as a demonstration of influence. The emphasis might better be reversed. It is the literature that is influenced that must be studied profoundly, for the influence is significant only as a phase of its history. It is the organism that assimilates the influence which must be understood in all its individuality, its native tendencies, its past history as well as its present condition. Only the influence which is thus assimilated is really worth studying. Thus, if one is to draw conclusions regarding the influence of *Le Lutrin* on Dryden's *Absalom and Achitophel,* one is on very unsafe ground without first knowing Dryden, and especially his lifelong discipleship to Virgil, whose epic manner was demonstrably in his mind as he composed this satire.[29] The problem becomes even more complicated when we find Dryden in 1693 writing of Boileau that he composed *Le Lutrin* "in the French heroic verse, and calls it an heroic poem; his subject is trivial, but his verse is noble. I doubt not but he had Virgil in his eye, for we find many admirable imitations of him, and some parodies."[30]

Without first recognizing and understanding such subtleties and complexities we shall achieve only error and superficiality. All comparatists

[29] Reuben A. Brower, "Dryden's Epic Manner and Virgil," *PMLA,* LV (1940), 119-138.

[30] Dryden, *Essays,* ed. W. P. Ker (Oxford, 1901), II, 107.

should meditate now and then on the memorable words of Baldensperger:

> Il est bien certain qu'une époque littéraire, lorsqu'elle découvre et qu'elle annexe des idées ou des formes exotiques, ne gôute et ne retient vraiment que les éléments dont elle porte, par suite de sa propre évolution organique, l'intuition et le désir en elle-même. Les influences étrangères, à qui l'on fait une gloire ou un crime, suivant les points de vue, de "libérer" ou de "dévoyer" une littérature, n'agissent jamais que dans une direction conforme aux tendances de celle-ci. Elle nous informe de nous, et, selon le mot de Pascal, "elles nous font part de notre bien." Il en est en effet de ces actions intellectuelles comme des destinées morales des individus, où l'on donne des conseils, mais où l'on n'inspire point de conduite. Ces conseils, ce sont ici les œuvres qui, issues d'un autre système de civilisation, renferment déjà en acte, et parfois avec excès, ce qui n'est encore qu'en puissance en deçà des frontières. "Un figuier," dit un proverbe oriental, "devient fécond en regardant les figues de l'arbre voisin."[31]

*University of Michigan*

[31] Fernand Baldensperger, *Goethe en France* (1904), p. 3. Quoted by Clark, *op. cit.*, pp. 450-451.

# LA TÉCNICA POÉTICA Y EL CASO GÓNGORA-MALLARMÉ

GABRIEL PRADAL-RODRÍGUEZ

SE PLANTEA ante todo, al estudiar este "problema" de Góngora y Mallarmé, una cuestión de método estético. El caso es muy diferente, en efecto, según la actitud crítica adoptada, y harto sabemos que la estética y esencialmente la poética, de que nos ocupamos aquí, está aún en su fase precientífica y se convierte demasiado a menudo en charlatanismo. Así por ejemplo, ha prevalecido en estética, como en cada técnica imperfecta, el punto de vista metafísico. Consiste éste en presentar preguntas ¡y respuestas! del tipo de ¿Qué es la belleza? o ¿que relaciones tiene la belleza con Dios o con los hombres? y también, como hicieron por ejemplo los surrealistas, puede pretenderse que el arte es un medio supra o infra-lógico de conocimiento, y que él sólo puede ponernos en contacto con la realidad íntima de las cosas. Estos puntos de vista no son únicamente terriblemente jactanciosos y soberbios sino que, además, corresponden a una mentalidad extraña a los verdaderos problemas de la crítica, que son únicamente problemas *técnicos* (porque todo arte se apoya sobre una técnica), y problemas *psicológicos* (porque no hay arte si no hay psiquis). Guardémonos pues de esta tendencia metafísica a hablar de lo que ignoramos por definición que tanto se usa en estética.

Y no queremos decir que la actitud metafísica de un poeta o escritor no tenga su importancia, como factor psicológico que es, importantísimo en la construcción de la obra, y sin ayuda del cual, la obra entera corre peligro de aparecernos como un inmenso jeroglífico sin sentido. Sin embargo ¿no se equivocaría el que escuchara en la música de Mozart, ponemos por caso, la exposición de un sistema metafísico monista, y de un sistema dualista en la de Beethoven? Beethoven mismo cuenta, a pesar de todo, que la música sola puede dar una visión total del infinito, y no hay duda de que habla aquí la lengua metafísica . . .

Pero si partimos de esa actitud, mucho me temo que nos encontremos rápidamente en un callejón sin salida. La posición metafísica de Góngora y la de Mallarmé, son completamente diferentes. Y natural-

mente, sobre todo por el ambiente en que viven. (Lo que es por otra parte una indicación de que este aspecto metafísico forma mucho mas parte del individuo, del "hombre de su época," que los problemas técnicos invariables). Mallarmé, con su pretendida incompetencia sobre todo lo que no fuera . . . el Absoluto, apoya su poesía sobre una concepción estética esencialmente metafísica. Vive en una época profundamente influída por las ideas de la filosofía alemana, muchas veces mal digeridas, y sostenidas en él por el gran mito wagneriano de la "música del porvenir," esencial para un wagneriano como Mallarmé, que pretende además que el verdadero papel de la poesía es "reconquistar a la música su bien." El verso clásico lucha contra la reciente creación del verso libre, lo que plantea también interesantísimos problemas técnicos, admirablemente resueltos por Mallarmé. (Lo que, por cierto, han venido ignorando casi todos sus sucesores). Toda la poesía de su tiempo se encuentra en revolución, y esta revolución, por la confusión que origina sobre todo, se reviste de un carácter metafísico. Como en cada época revolucionaria nadie ve exactemente los resultados ni siquiera los designios. Y del caos post-romántico y post-kantiano nace una manera de pensar esencialmente metafísica.

Así Mallarmé se deja arrastrar hasta llegar a tomar en serio metafísicamente sus artificios poéticos mismos, como el fetichista que adora la máquina construída con sus propias manos. Por ejemplo ese gusto de la ausencia, que es uno de sus mejores recursos expresivos, aunque de una manera menos consciente podamos encontrarlo en casi todos los poetas, y de una manera perfectamente técnica en la poesía de don Luis de Góngora.

Sin embargo, para Góngora no hay problema metafísico de la poesía. Es decir, hay problema metafísico para el hombre, pero no se plantea. Lo hay para el hombre Góngora, no lo hay para el poeta como tal poeta. No estima Góngora que el universo haya sido hecho para llegar a producir un libro.[1] Piensa más bien que sus poemas no son sino puerilidades, que le costará alguna vergüenza dar al molde. En cambio, aquellos malos versos de Mallarmé, recogidos en la serie llamada *Les Loisirs de la Poste*, no contradicen la dignidad concedida a la poesía por el autor del *Coup de Dés*. Estas puerilidades no son sino la tarjeta de visita del poeta, que trata de tomar en consideración a los demás, para no ser lapidado, si estos vinieran a darse cuenta de que el poeta sabe que no existen, que "no tienen lugar," según la perfecta expresión de Mallarmé. Esta actividad poética, incluso la más pueril, es el resultado de una metafísica, el fruto de una actitud deliberadamente representada ante una sociedad que, además, no tiene lugar. Si llevamos esta idea a sus

[1] "Tout au monde existe pour aboutir à un livre," dice Mallarmé. *Divagations*, p. 273.

últimas consecuencias, el poeta llega a ser una especie de superhombre que, *además*, escribe versos.

En cambio el Gongorismo (sin el menor sentido peyorativo naturalmente), no contiene ninguna metafísica. Claro es que Góngora ha escrito poemas de inspiración católica, a lo cual le obligaba su papel de eclesiástico. Por lo demás, podemos ciertamente llamar metafísicas a ciertas aspiraciones y ansiedades que manifiestan hasta sus más puros poemas, pero esto no nos autoriza a decir que hay una metafísica gongorina, ni que la sintaxis de Góngora y su poética obedecen a leyes metafísicas.

Pero Mallarmé tiene algo más que una metafísica de base. Y precisamente la comparación con la poesía de un hombre tan real y tan enemigo de cosas etéreas como Góngora, va a mostrarnos las ideas metafísicas de Mallarmé reducidas a sus justas proporciones. Es decir, vamos a ver que la mayor parte de las bellezas de la poesía de Mallarmé, son el fruto de esta poesía misma, y no de ninguna idea exterior por transcendental que sea. Porque Mallarmé tuvo un magnífico temperamento de poeta y una maravillosa intuición de la verdad poética. Sobre este terreno de la técnica poética es donde Góngora y Mallarmé pueden encontrarse.

En efecto, nosotros mantendremos que el gongorismo no es únicamente, como parece querer don Dámaso Alonso, "el vértice de la pirámide del Renacimiento," "la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del Renacimiento,"[2] "la fijación e intensificación llevada a cabo por Góngora, de algunos procedimientos estilísticos, normales en la lengua poética del Renacimiento."[3] Es algo más, en lo cual es primero. Y esto es la creación de una poesía pura, consciente de sus derechos y de sus condiciones de existencia. Una poesía que reconoce por fin la acción y las exigencias de la materia misma con que se constituye (Mallarmé dirá que "hay que dejar la iniciativa a las palabras") y que busca la solución en la construcción de la sintaxis y hasta del vocabulario, a la vez semántica y fonética, con un sentido perfecto del alcance conceptual y sonoro del vocablo, y de este otro gran vocablo que es el verso, y, cosa inaudita, tratando de estudiar y codificar estas extrañas soluciones, como lo prueba la repetición sistemática de fórmulas gongorinas, fundadas siempre sobre descubrimientos empíricos aplicados. Esto corresponde a lo que podremos llamar más tarde (mucho más tarde) con un abuso de vocabulario, el "algebrismo" de Mallarmé.

Veamos primeramente en que consiste este algebrismo, o, mejor dicho, este *método*, mallarmeano. Si dejamos de lado su metafísica veremos que la mayor parte de las innovaciones y de la poesía de Mal-

[2] D. Alonso, *La lengua poética de Góngora*, p. 220.
[3] *Ibid.*, p. 218.

larmé siguen siendo posibles. En efecto, Mallarmé tiene el inmenso y no reconocido mérito de reaccionar, sin duda más que poeta alguno, contra la metafísica para devolver al poeta su verdadera técnica de poeta y su verdadera materia. Por eso llamaremos a Mallarmé, antes incluso que a Paul Valéry, el "lógico" de la poesía. Y entiéndase por lógica la que define el arte, según H. Lefebvre, como "la aplicación técnica de un conocimiento," y a la ciencia "un conocimiento eficaz, que se traduce inmediatamente en técnica."[4]

Deriva esencialmente esta lógica poética de Mallarmé de una conciencia clara de su trabajo de poeta. Y aquí aparece su materialismo, indispensable a todo arte. Así nos dice, admirablemente, que el poeta ha de dejar la iniciativa a las palabras, lo que viene a ser lo mismo que aquella frase del filósofo Alain, quien dice que, "no sólo no se esculpe lo que se quiere," sino que "se esculpe más bien lo que quiere la cosa."[5] Y Valentín Feldman tiene razón cuando dice que "el pensamiento de un poeta, como el de todo artista, es una respuesta a las exigencias de la materia: es, ante todo, un pensamiento técnico."[6]

Dejar la iniciativa a las palabras significa principalmente, tener en cuenta la materia prima del poeta, el lenguage, y construir con él como tal lenguage, que, si bien se presenta a menudo, según la expresión de Brice Parain, como "una entidad independiente" con la cual hemos de pactar,[7] no deja por eso de ser ante todo una realidad humana, un utensilio mental. Las palabras no harán un poema si se las deja solas sobre una hoja de papel, (mito absurdo de algunos surrealistas y dadaístas) pero tampoco se podrá hacer un poema con ellas, si el artista no las considera como tales palabras a las cuales se adapta su esfuerzo formador, para esculpir un poco "lo que quiere la materia."

¿Pero, en qué consiste esta materia de que dispone el poeta? Mallarmé nos dice igualmente lo que es la palabra, y como puede ser al mismo tiempo forma y fondo espiritual. "Digo: una flor. Y fuera del olvido a que mi voz relega ningún contorno, independientemente de los cálices conocidos, musicalmente se levanta, idea misma, y suave, la ausente de todos los ramos."[8] Lo que no significa, como han querido muchos, el universo platónico y estático de las ideas, el universo ontológico en que cada concepto se encuentra, tan real como la cosa misma. Volvemos a la metafísica. No, sino la existencia del concepto, no como objeto, sino como acto, no como cosa hecha, sino como una relación entre sujeto y objeto por medio de la palabra.

Y en esta idea móvil e insubstancial de la palabra se encuentra la

[4] H. Lefebvre, *Logique formelle logique dialectique*, pp. 55, 56.
[5] Alain, *Vingt leçons sur les beaux-arts*, p. 215.
[6] V. Feldman, *L'Esthétique française contemporaine*, p. 100.
[7] Brice Parain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, p. 13.
[8] S. Mallarmé, *Divagations*, p. 251.

llave del prodigio poético. Porque solo negando la inmovilidad, la materialización de la palabra se puede llegar a la sintaxis poética, que hace un nuevo concepto destruyendo la individualidad de nuestros conceptos habituales. Y es en este nuevo concepto donde, a fuer de forma que es, reside la construcción artística del poeta, y el sentimiento que se desprende de belleza. Así Mallarmé muestra el camino de un materialismo poético, seguido en todos los tiempos empíricamente, pero sin base crítica suficiente. Y así se opone también a la idea surrealista, doblemente metafísica. De una parte porque pretende poner al hombre en contacto con la "realidad" (!) y de otro porque conserva una concepción fetichista del lenguage, llegando a imaginar la creación poética como la obra del azar y de la sola asociación de palabras (aquí se ve el origen en las teorías asociacionistas de la psicología de la época. Véase también la diferencia con la iniciativa concedida a las palabras por Mallarmé.) sin tener en cuenta que la poesía es por esencia una obra humana, y el resultado de una técnica difícil. El dadaísta Tristan Tzara llegó a aconsejarnos: "Cójase un periódico. Cójanse unas tijeras. Escójase un artículo. Recórtese. Recórtese cada palabra. Métanse en un saco. Agítense . . . " Nada más absurdo. Y quizá el epíteto les hubiese agradado a los dadaístas. Pero seguimos afirmando que el arte es otra cosa. Y también Mallarmé, que dice que un poema es "el azar vencido palabra por palabra."[9]

Frente a estas tentativas modernas la actitud de Mallarmé es exacta. Consiste en la definición de una materia y en la aplicación de un método. ¿Cual? El que emana directamente de esta definición. La palabra, como Mallarmé la define, corresponde exactamente al concepto definido por la lógica. Es decir, el concepto es sencillamente el sujeto de todas las oraciones del tipo *X es A* y el complemento de todas las oraciones del tipo *E es X* (X figurando aquí el concepto y *A* substantivo o adjetivo que completa la oración.) Y entonces el sentido del concepto depende de la oración que lo rige, y que puede, por consiguiente, integrarlo en una forma poética. Así una serie de fórmulas conducen al lenguage a sobrepasarse al mismo tiempo que a realizarse. Y esta serie de fórmulas, o sintaxis, puede orientarse hacia una eficacia activa o descriptiva del lenguage. Y puede también orientarse con un designio *poético*. Este solo fenómeno merece el nombre de poesía pura, harto deformado por las interpretaciones metafísicas.

Góngora no ha escrito obras críticas, no ha dejado, como Mallarmé una exposición de sus principios. Pero ha realizado prácticamente, y hasta más completamente a veces, el mismo ideal técnico. Se burlan muchos, contemporáneos de Góngora y eruditos más tardíos, de las dislocaciones gramaticales de su poesía, atribuídas a la afectación.

[9] *Ibid.*, p. 291.

Así se burla Lope de Vega de los dislocadores de la lengua, "empleando un *barbara tan mente* análogo al *elegante hablastes mente* que Patón había tratado de cachosindethon."[10] Bueno está si se trata de los imitadores de Góngora, realmente afectados, y que lo siguieron "como Icaros a Dédalo," según dice Gracián. Pero si se trata de Góngora, es sencillamente burlarse de lo que no entienden. Porque lo que hace Góngora es generalmente una transposición de vocablos o epítetos dentro de la frase, más fácilmente comprensible si se comprende el uso singular que hace de algunos adjetivos, como cuando dice "sonoroso humo," o "melancólico vacío," o "crepúsculos pisando" y tantos otros que le valieron buenas censuras de sus contemporáneos. Aquí aplica admirablemente una sensación a otra, compenetrándolas en esa fusión conceptual que es la poesía. Y esto lo hace también Mallarmé que habla de un "blanco escalofrío," por ejemplo, en lugar de decir escalofrío de un cuerpo blanco, y "pudor tembloroso de estrella," en que las representaciones "temblar de pudor" y "temblor de estrella" se unen para darnos una magnífica expresión de la belleza de ese desnudo estrellado, sin contar las innumerables evocaciones semánticas y fonéticas. Absurdo es por cierto tratar de separar lo que tan bien estaba reunido, y, no olvidemos que, a partir del momento en que está así traducido ya no significa nada más, poéticamente hablando, puesto que hemos destruído la poesía, es decir, la forma. Es como si creyéramos comprender por fin la belleza de una estatua reduciéndola a polvo y analizando químicamente éste. Y también Paul Valéry, alumno poético de Mallarmé, escribe:

Solos, entre la noche verde de los prados,

lo que crea una realidad poética que no es ya la noche sobre el prado verde, sino que la sobrepasa infinitamente.

Sin embargo, parece que Góngora va más lejos aún, hasta un punto en que no lo sigue el mismo Mallarmé. Y es que Góngora crea *fórmulas poéticas* fundadas en estos principios. Se nos dirá que son fórmulas empíricas, verdaderas recetas que, habiendo demostrado su eficacia la primera vez, volvían a ser empleadas cada vez que le parecían oportunas al autor para obtener un efecto conocido de antemano. ¿Y no es esto admirable? Teniendo en cuenta además que estas fórmulas era necesario inventarlas la primera vez (lo mismo que el matemático que descubre a veces por una casualidad lógica una fórmula práctica que no tiene más que aplicar en cada caso) a veces siguiendo un proceso lógico admirable, a partir de aproximaciones descubiertas en poetas anteriores y estudiadas hasta darles la forma exacta de la fórmula gongorina. Construye así algunas expresiones partiendo de variaciones

[10] Citado por M. Herrero García, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, p. 310.

sobre una expresión de Herrera o de Garcilaso. El hipérbaton mismo, tan importante en la poesía gongorina, le viene a veces de fuera, como aquel verso:

En las lucientes de marfil clavijas

que se inspira del de Garcilaso:

Como en luciente de cristal coluna.[11]

Pero las verdaderas fórmulas gongorinas son por ejemplo la *A si no B*, tan bien descrita, aunque sin explicación por don Dámaso Alonso, y algunas otras mas recónditas. Véase la primera:

Si roca de cristal no es de Neptuno
Pavón de Venus es, cisne de Juno.[12]
de un héroe, si no augusto, esclarecido.[13]

Observemos también la fórmula siguiente, que si bien se une a veces a la *A si no B*, lo que ha permitido a don Dámaso Alonso presentarlas confundidas, puede estar separada también:

Si aurora no con rayos, sol con flores.[14]
Volantes no galeras
sino grullas veleras.[15]

y enfin:

Del cielo espumas y del mar estrellas.[16]

Bien se ve que, si bien esta fórmula puede entrar en el encasillado de la *A si no B* en nuestros dos primeros ejemplos, no es así en el tercero, sino que constituye una fórmula particular que podemos llamar *S es P' y S' es P*. (Es decir: se aplica al sujeto *S* el predicado *P'* que corresponde al sujeto *S'*, y a este sujeto *S'* se le aplica el predicado *P*, correspondiente al sujeto *S*.) Hay en la *Segunda Soledad* unos versos a propósito de los cuales se ha insinuado ya el método:

Si de aire articulado
no son dolientes lágrimas suaves
estas mis quejas graves,
voces de sangre y sangre son del alma.[17]

Don Dámaso Alonso "traduce" así esta estrofa que, por lo visto, había sido mal comprendida por Salcedo Coronel: "Si la voz es de viento, y las lágrimas (según dicen) se forman de la sangre, en estas graves

[11] Véase A. Coster, *Fernando de Herrera* (Paris, 1908), p. 384.
[12] Góngora, *Polifemo*, versos 103-104.
[13] Góngora, *Soledad Primera*, verso 733.
[14] *Ibid.*, verso 250.
[15] *Ibid.*, versos 605-606.
[16] Góngora, *Soledad Segunda*, verso 215.
[17] *Ibid.*, versos 16-19.

quejas mías, voces y lágrimas truecan su natural, porque mis quejas son, o dolientes y suaves lágrimas de aire articulado, o mejor aún, voces de sangre y sangre de mi alma."[18] Buena sería, quizá, esta explicación, si no hubiese otros casos, como los que acabamos de citar, que no la admiten, y que nos hacen pensar, sencillamente, en una fórmula poética. Pero Lucien Paul Thomas, en su pequeño libro sobre Góngora, añade el siguiente comentario, que traducimos: "Góngora emplea pues aquí una figura que le es familiar, y que consiste en disociar los términos que parecen convenirse (voz y vientos, lágrimas y sangre) para unir los contrarios (lágrimas de aire articulado, palabras de sangre). Hace así brotar de este contacto una verdad superior a la del sentido común, de la opinión vulgar."[19] Despójese esta afirmación de su carácter metafísico y pueril ("una verdad superior a la del sentido común"!) y la observación es exacta. Es sencillamente la constatación de la fórmula gongorina *S es P' y S' es P*.

Si se nos pide una explicación de la utilidad poética de semejante fórmula, la encontraremos lógicamente en la sugestión que el poeta pide al vocabulario. Podemos asimilarla a las expresiones de tipo "polémico," que utilizan generalmente una oración negativa, la cual permite integrar todas las evocaciones de una palabra, retirando al mismo tiempo la palabra misma. Así, poéticamente, añadir una "ausencia de flores" equivale a añadir el perfume conceptual, si se nos permite la expresión, de esas flores, sin que sin embargo haya tales flores. La única diferencia entre poner en un verso el color blanco o una ausencia de color blanco, es que el color blanco no está realmente presente, (lo que, por otra parte, no tiene la menor importancia poética como hecho, y sí en la ausencia, que viene a ser *un traje de gala de las cosas*) pero sí todas las evocaciones sonoras y semánticas, todas las "pertenencias" de la palabra *blanco*. Esta es también la explicación de la famosa fórmula *A si no B*, que desde Jáuregui que la cita el primero, hasta D. Alonso, no ha sido explicada. Así, todos los tipos de la fórmula: *A si no B; A, no B;* o *No B, sino A;* o *A ya que no B*, etc., no son sino formas diferentes de la misma tentativa, la de hacer obrar lo ausente y hasta la ausencia misma.

Pues, esto es lo que hace comunmente Mallarmé. Aunque la fórmula *S es P' y S' es P* no se encuentra en su poesía, no hay duda de que entra en el cuadro de sus preocupaciones y tentativas. Nótese que la fórmula *S es P' y S' es P*, no deja por eso de tener una transcendencia que llega hasta nuestro tiempo, y se encuentra en un poeta de la envergadura de V. Huidobro, cuando dice, por cierto en uno de sus poemas escritos en francés:

[18] D. Alonso, *Soledades de Góngora*, p. 189.
[19] L. P. Thomas, *Góngora, introduction, traduction et notes*, p. 153.

Et c'est une ruche de mots
ou un encrier de miel.[20]

En cambio, no he encontrado la repetición de la fórmula *A si no B* sino en la poesía de . . . Mallarmé. En su poema "Hérodiade" se encuentra esta admirable "curva," tan semejante a las "curvas" gongorinas, con empleo de la fórmula antedicha:

Si non la myrrhe gaie en ses bouteilles closes
de l'essence arrachée aux vieillesses des roses
voulez-vous, mon enfant, essayer la vertu
funèbre?[21]

Y la misma cosa en "L'Après-midi d'un Faune":

Ce vol de cygnes . . . non, de naïades, se sauve,[22]

es decir, este vuelo, si no de cisnes, de náyades, para hablar como Góngora, y que este hubiera traducido por ejemplo:

Vuelo de náyades, si ya no de cisnes,

o bien:

Vuelo de cisnes no, sino de náyades.

Por otra parte corresponden ambas fórmulas, como hemos visto, a una técnica que hace obrar la ausencia misma de las cosas. Y ¿quién sino Mallarmé es el poeta de la ausencia? El resume mejor que nadie la teoría que esbozamos más arriba, cuando dice:

Ma faim, qui d'aucun fruit d'ici ne se régale
trouve en leur docte manque une saveur égale,[23]

y notando la alucinante presencia en su espíritu, no del seno real, sino *del otro, del seno quemado* de una amazona antigua.

No es ciertamente posible que tales reminiscencias sean la obra del azar. Demasiadas cosas son idénticas en el proceso *crítico* de ambas poesías, aún si Góngora no nos dejó por escrito un censo de sus innovaciones. Pero no cabe duda de que debemos para llegar a esta conclusión prescindir de una metafísica del absoluto, que no es sino la carátula que nos esconde la verdadera técnica del poeta. Es normal que el poeta use una metafísica semejante, y ello entra perfectamente en el ideal estético y en los medios simbólicos de expresión. Recordemos que los psicoanalistas hablan también de una serie de complejos mitológicos, sin reducirse por eso a una mitología ni siquiera confesar creencias mitológicas. Lo que no es de ningún modo correcto es que la

[20] Vicente Huidobro, "Tour Eiffel."
[21] S. Mallarmé, "Hérodiade."
[22] S. Mallarmé, "L'Après-midi d'un Faune."
[23] S. Mallarmé, "Mes bouquins refermés . . . "

crítica se deje engañar por esta metafísica. El papel de la crítica ha de ser científico, es decir técnico: material y psicológico.

Sería posible hacer otras aproximaciones técnicas entre Góngora y Mallarmé. Por ejemplo el uso repetido de los, en tiempos de Góngora, llamados cultismos, es decir, neologismos, extranjerismos y arcaísmos. Ambos usan de la misma manera la catachresis, o empleo de una palabra con un sentido diferente del que le es comunmente atribuído, etc. Ambos utilizan con idéntica ciencia las parábolas, las elipses, las metáforas y las hipérboles. Hasta los juegos paronomásticos que, según don Dámaso Alonso le vienen a Góngora desde el fondo de la poesía arábigo-andaluza[24] se encuentran en la poesía de Mallarmé:

Aboli bibelot d'inanité sonore ...[25]

Además, si Góngora nos ayuda a comprender el movimiento técnico de Mallarmé, Mallarmé por su parte, nos dirige, gracias a su ejemplo, hacia una comprensión *poética* del llamado cultismo o conceptismo. En efecto, los críticos, tratando, sin darse cuenta, de buscar una explicación no de la obra misma, sino de su propia incomprensión, y de manera puramente exterior a la obra, habían creado teorías muy curiosas sobre la oscuridad de Góngora y de su poesía. Para unos se trataba de locura, resultado lejano de una caída que dió Góngora en su juventud. Nótese que Mallarmé también ha sido tratado de loco. Para otros se trataba de engañar a sus lectores, obligándolos a apreciar por esnobismo, sin comprender. Y lo mismo se ha dicho de Mallarmé (y hasta de Paul Valéry, el hombre más claro de su tiempo). En fin se ha dicho que la intención de Góngora era modificar la lengua castellana, de acuerdo con las ideas de latinización y de evolución ortodoxa de las lenguas romances, comunes a los eruditos del Renacimiento, especialmente cordobeses. No cabe duda de que Góngora ha modificado la lengua, como todo gran poeta, y que dió un giro definitivo a un idioma en formación. Pero es excesivo decir que esta era su intención. Su intención era hacer poesía.

Y esto es precisamente lo que el ejemplo de Mallarmé nos explica perfectamente. Pues, que Mallarmé sea a la vez cultista y conceptista, ¿quién lo niega? ¿Y no es esta una de las principales razones de su oscuridad? "La *préciosité*, nos dice E. Noulet en su estudio sobre Mallarmé, es la que nos lleva, en sus mas graves poemas a la expresión indirecta, a los efectos laterales, al surtido de ausencias, a la elipse, a la litote y a su abuso." "De donde viene, concluye Noulet, el parecido de todos los estilos 'précieux' (es decir, 'cultos' como se decía en España)

[24] D. Alonso, "Poesía gongorina y poesía arabigo-andaluza," en *Ensayos sobre poesía española*, pp. 56 y sq.

[25] S. Mallarmé, "Ses purs ongles très haut ..."

aunque sean de épocas y de nacionalidades diferentes."[26] Mallarmé emplea latinismos también, su estilo mismo es latinismo. "La concisión de Mallarmé, o mejor dicho, su brevedad, es un latinismo, lo mismo que muchos giros, muchos nombres, muchos verbos, que usa con un sentido etimológico."[27] La creación misma de palabras que se reprocha a Góngora o el empleo de palabras con un sentido nuevo o dudoso la encontramos en Mallarmé. Baste con citar un ejemplo. En una de sus cartas pide a sus amigos el sentido de la palabra *ptix*, que quiere introducir en uno de sus sonetos. "Se me asegura, dice Mallarmé, que no existe esta palabra en ninguna lengua, lo que yo preferiría con mucho, a fin de darme el gusto de crearla por la magia de la rima."[28] Sin embargo no cabe duda de que Mallarmé no se ha propuesto nunca modificar o dirigir la evolución del francés hacia una forma más ortodoxa y de acuerdo con las teorías de los eruditos cordobeses del Renacimiento. Así, el ejemplo de Mallarmé nos ayuda a explicar que este movimiento gongorino corresponde precisamente *a la poesía*.

Pero Mallarmé, como Góngora en su época, ha transformado la lengua en sus raíces mismas. El francés moderno ha evolucionado, creemos, gracias a las innovaciones de Mallarmé, ha adquirido más flexibilidad, más libertad de expresiones, como la lengua de Góngora. Y aquí una observación interesantísima para nuestro tema. No ha habido traducción completa de *las Soledades* de Góngora, en francés, hasta nuestros días, en que un erudito y poeta francés, el profesor Pierre Darmangeat, ha traducido íntegramente la *Soledad Primera*.[29] Y después de leer esta excelente traducción, se comprende que quizá no hubiese sido nunca posible, con su justeza de expresión, sin esta contribución mallarmeana de que hablamos más arriba, y cuyos giros podrían parecer bárbaros, "vizcaínos" y hasta incomprensibles, a un lector francés pre-mallarmeano.

Y así, sin pensar que nuestro tema esté terminado, ni pueda estarlo, le ponemos un punto final. Quédenos la lección que ambos poetas nos dan, y también esta preciosa y admirable certidumbre: que dos poetas, hablando lenguas diferentes y habitando un universo mental diferente, ignorándose mutuamente y separados por tres siglos de historia, han venido a encontrar los mismos temas, el mismo método para resolver iguales problemas. Importante es esto para los que creemos en una técnica poética y en su evolución, para los que pensamos que la estética no es una lengua vana y hueca, llena de ambiciones ridículas, sino la

[26] E. Noulet, *L'Œuvre poétique de S. Mallarmé*, p. 312.
[27] *Ibid.*, p. 313.
[28] Citado por E. Noulet, p. 280 según el *Catalogue d'ouvrages de la bibliothèque de J. Lahor* (1935).
[29] Pierre Darmangeat, *Première Solitude* (Paris, 1943).

ciencia que nos enseña, sea a comprender la obra de arte, sea a producirla, de acuerdo con Paul Valéry.[30]

Y la transcendencia de la poesía de Mallarmé nos explica mejor la transcendencia de la poesía de Góngora. Vemos como transciende el siglo XVII para integrarse en una serie intemporal de descubrimientos poéticos. Y ningunos tan importantes como los gongorinos. Así, encontraremos gongorismos en todos los grandes poetas modernos, y absurdo fuera decir que es por simple imitación o influencia directa. El gongorismo de los mas grandes: Lorca, Huidobro . . . . Mallarmé. No parece existir un camino poético que pueda prescindir del legado de Góngora. Lo que naturalmente no implica imitación alguna, generalmente, sino integración de técnica, de descubrimientos, llevando a veces más lejos que Góngora se aventuró. Góngora que "empezaba a ver las primeras letras de su alfabeto," según se cuenta que él mismo dijo, cuando la muerte se lo llevó.[31]

*Ohio State University*

[30] Paul Valéry, *Bulletin de la Societé Française de Philosophie*, sección del 2 de marzo de 1931.

[31] *Escrutinio, manuscrito Estrada* descrito por Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, VII, (1900), 23-24. Citado por A. Reyes, *Cuestiones Gongorinas*, p. 61.

# BOOK REVIEWS

THE PLATONISM OF SHELLEY: A STUDY OF PLATONISM AND THE POETIC MIND. By James A. Notopoulos. Durham: Duke University Press, 1949. xiii, 671 p.

Apart from the larger aim suggested by the subtitle, this massive and learned work might be said—not that its author says so—to be designed as the book to end all studies of Shelley's Platonism. Occasional articles from Professor Notopoulos have indicated that he has been long engaged in this complex inquiry; and, though interpretations of Platonism and the poetic mind can never be final, this book seems to be as near the definitive as anyone is likely to come. While this or that student may question this or that view, no one is likely to try to rival such a combination of wide-ranging knowledge, well-ordered thoroughness of documentation, and thoughtful, patient, philosophic analysis. Most discussions of the subject, whether good or erratic, have come from students of English and of Shelley who have "got up" Plato. Professor Notopoulos approaches the problem from the other end and with a wide perspective; he is a Grecian and a Platonist who has chosen to study Shelley as a poetic and Platonic mind.

The book has three parts, which, in moving from the abstract to the concrete, follow a plan that is both Shelleyan and logical. Part III (pp. 375-603) is an elaborate critical edition of Shelley's translations from Plato; these writings, relatively neglected and known in defective form, here receive a full measure of textual and critical attention. Most readers will be chiefly interested in Parts I and II. In the first the author sets forth the three kinds or strands of Platonism, which are all present and interwoven in Shelley. "Natural Platonism" embraces "modes of inmost being," insights into reality, such as the concepts of the eternal and the temporal, which were formulated by Plato but which are in a sense universal instincts and may germinate, without Platonic influence, in any idealistic soul. The second strand is direct Platonism, which comprises ideas actually derived from Plato's writings. A long chapter, based on a minute record of Shelley's reading, traces his progress from youthful acquaintance with dubious translations to mature saturation in the Greek texts. The third strand contains the many and variegated threads of Platonism and Neoplatonism in multitudinous writers from antiquity down through Shelley's own time. This chapter (pp. 78-168), though governed by the range of the poet's reading, constitutes, as the author says, "an almost synoptic survey of the Platonic tradition"; and, as a comprehensive and compendious chapter in the history of ideas, with a full bibliographical accompaniment, it has an independent value.

Part II consists of two long chapters on Platonism in Shelley's poetry (pp. 171-320) and in his prose works and letters (321-371). In the first the author gives a chronological review of the poems with an analysis of their Platonic elements, natural, direct, and indirect. This commentary is elaborate and penetrating and as precise as it can be; the critic does not forget his preliminary warnings that Shelley is a poet, not a philosopher, and that Platonism is not a static and rigid body of doctrines. Finally, the volume has a chronological table which coordinates Shelley's compositions with his Platonic reading and an exceptionally detailed and useful index.

Even this bald description indicates the magisterial solidity and authority of the work; students of Platonism and Shelley and English poetry may be grateful for an important enterprise carried out with such impressive scholarship and

active, critical intelligence. Professor Notopoulos modestly hopes that he has asked the right questions, and his readers will be disposed to add that he has given the right answers. His thesis is that "Plato, a philosopher-poet, helped Shelley, a poet-philosopher, give birth to the natural Platonism in his own soul." This is not a novel thesis but it has never before been defined and applied on such a scale. Matters of interpretation will of course continue to be discussed, since Platonism and Shelley—even when taken separately—raise elusive and difficult problems on which different minds and temperaments will never agree. It is no reflection upon Professor Notopoulos' careful study to say that, although it constantly refines our understanding, it does not essentially alter the traditional Shelley. There will still be readers who cannot go along with the expositor in regarding Shelley as "the outstanding Platonist in English literature," and who will maintain that Plato would have preferred the company of a number of other English disciples. To such stiff-necked readers Professor Notopoulos opposes especially the "natural Platonism" that Plato awakened in Shelley. This or a similar idea has figured in earlier discussions of the subject, and its role in criticism seems to me to be that of a joker. Those whom Professor Notopoulos gently frowns upon as rigid Platonists would say that the legitimate materials for the study of Platonism are his second and third categories, ideas derived from Plato and from writers who followed him. Without denying the existence of "natural Platonism," one might consider a study, say, of Aristotelianism which should take as "natural Aristotelianism" any manifestation of the scientific spirit; would not such a universal variable tend to blur the issue? And in this case a good deal of natural Platonism turns out to be just Shelley himself, the "romantic" Shelley who so often debilitated and distorted Plato. But I may be quite wrongheaded on this matter; and at any rate Professor Notopoulos is so candid and discriminating that he guards his readers against possible confusion. My last word must be a reiterated tribute to the great merits of his long-meditated book, which will surely remain a signally valuable work of reference and interpretative guide.

DOUGLAS BUSH

*Harvard University*

LE ROMANTISME DANS LA LITTÉRATURE EUROPÉENNE. By Paul Van Tieghem. L'Evolution de l'Humanité, LXXVI. Paris: A. Michel, 1948. xxv, 560 p.

This significant and fascinating book demonstrates anew our need for vast syntheses of great international trends. Contemporary scholarship, it seems, is far too often devoted to the investigation of infinitesimal problems and to the publication of hundreds of brief notes which have little appeal for most of our colleagues, let alone for the cultured reading public. Works of national and more or less permanent significance concerning the interpretation of literature have become so alarmingly rare that many of us are filled with foreboding about the future of literary scholarship, if the oftentimes amazing titles of articles or doctoral dissertations are to be considered typical of what is going on in the humanities.

The present book by the late Professor Van Tieghem, one of the grand old men of the French school of comparative literature, indicates that there is a way out and that literary scholarship need not end in sterility and insignificance. It is an example of what is greatly needed—studies which collect and present as one coherent picture the hundreds of contributions of previous investigators, bringing order into chaos and drawing up before our eyes a broad panorama of a given topic—European romanticism in this case—in all its ramifications and diverse national peculiarities. None but the prejudiced will insist that it is impossible to

compress such a tremendous topic into 560 pages or that the condensation of all this material has led the author into too broad generalizations or, perchance, superficialities. Others will be deeply impressed by this work, which in itself constitutes a beautiful monument to the scholarly cosmopolitanism of the author—and they may well resolve that this is indeed the way out and that the international approach to literature may be our salvation, leading us back to really worthwhile problems and to a resumption of some sort of contact with the nonacademic world of readers. Our postwar world, which in its better moments dreams of a "One World," is in dire need of syntheses that clearly and convincingly indicate the essential oneness of human endeavors.

A brief survey of its contents will best indicate the immense scope of the book and the masterful arrangement of the variegated material. After a short Introduction on the term "romanticism" and its general traits, Van Tieghem begins with Book One on "Le Préromantisme" (pp. 19-118), a precise condensation of the material already discussed by him in three separate volumes on *Le Préromantisme*. Book Two (pp. 119-244) discusses "La Révolution romantique" in the Germanic, Latin, and Slavic literatures, respectively. Books Three and Four investigate the minds and the works of this age by boldly cutting across national boundaries and by quoting trends and facts wherever the best examples may be found. Book Three (pp. 245-388) deals with "Les Eléments intérieurs" (nature, religion, love, the romantic hero, etc.), "Les Eléments extérieurs" (exoticism, mediaevalism, folk literature, etc.), and with "Le Romantisme dans l'art littéraire" (genres, style, versification, etc.). Book Four (pp. 389-526), finally, analyses "Les Œuvres" (poetry, drama, novel, history, and criticism) and ends by discussing the transition to realism. An excellent bibliography of almost 600 items and an index conclude the work.

The author is to be praised for the great wealth of material included and for his ability to connect and coordinate the widest range of trends. Rather than seek out minor flaws in this vast and astonishingly compact structure, I shall speak of only two aspects which tend to subtract somewhat from the beautiful completeness and unprejudiced scholarliness of this excellent book: the regrettable scantiness of references to American literature, and the overemphasis on French literature.

American authors either should have been omitted from this discussion of European romanticism or should have been given the place they deserve. As it is, less than one page is devoted to American literature (p. 153). The inaccurate statement, "le mouvement romantique ne s'y manifeste que très faiblement," makes us wish that Van Tieghem had devoted more of his rich and busy life to the study of American letters. Hawthorne is not mentioned at all, and Emerson only once in the entire book, and very casually at that. Thoreau, who could easily have figured among the Rousseauists, is completely forgotten. Neither Harriet Beecher Stowe, nor abolitionism, nor any other storm signals pointing to the Civil War are discussed in the chapter devoted to "Les Eléments actifs du romantisme." Transcendentalism is omitted from the pages dedicated to the religious aspects of this period. The pioneering efforts of Cooper with regard to the Indians and of Melville with regard to the South Seas are twice alluded to in very brief and practically identical statements (pp. 290, 491). The strange concluding sentence on p. 154, "En somme, sauf Cooper, les écrivains qu'on peut rattacher au romantisme ne se sont affirmés qu'assez tard, et les influences qui les relient aux romantiques européens [the Germans!] sont rares ou peu marquées," certainly contrasts oddly with the accurate and loving care with which Van Tieghem has delved into the major and minor literatures of eastern and of northern Europe.

France, on the other hand, occupies decidedly too much space in what otherwise

endeavors to be a delicately balanced presentation of the debits and credits of a score of national literatures. After the undisputed and glorious age of French leadership during the classical period we should have expected the France of ca. 1830 to be treated for what she was: a follower, no longer a leader. Such is not the case, as a few examples will show. In the chapters on preromanticism we find the German-Swiss authors neatly separated from the Germans and treated separately (p. 42); Rousseau and Madame de Staël, however, are included in the French chapter, which otherwise would have shrunk to a brief discussion of Loaisel de Tréogate, Ramond de Carbonnières, and other third-rate authors hardly qualified to be discussed in such a rapid survey. French literature may not always furnish the best examples to illustrate a certain point; yet more often than not, France is mentioned ahead of far more thoroughly romantic nations (see, e.g., p. 50). In Book Two it would have seemed that the anticlassical Italy of Monti and Foscolo, the land which so richly inspired French travelers and scholars from Chateaubriand and Ginguené to Musset and Ampère, from a merely chronological point of view, would have deserved precedence over French romanticism, to which almost twice as many pages are devoted. In Book Three, under the heading of foreign influences upon "le romantisme extérieur," the *Littératures du Midi* most certainly should not have been discussed ahead of the English and German influences unless, by doing so, Van Tieghem wanted to contest the generally accepted ideas about Europe's indebtedness to the lands of the Schlegels and of Byron.

W. P. F.

La Culture et la civilisation britanniques devant l'opinion française de la Paix d'Utrecht aux Lettres Philosophiques. By Gabriel Bonno. Philadelphia: American Philosophical Society, 1948. 184 p.

Professor Bonno's book represents unquestionably one of the best studies published of late in the field of comparative literature. Having limited his otherwise wide subject to a short period of some twenty years, he has made a point of covering it very fully.

With infinite pains and great skill he has blended together the various studies already published on the period, and added to these a rich contribution of his own. Thanks to his well-rewarded effort we have today an entirely new picture of one of the aspects of Franco-British literary relations in the difficult period of transition from the peace of Utrecht in 1713 to 1734, the date of the publication of Voltaire's famous *Lettres Philosophiques*.

Professor Bonno has not only filled a glaring gap, but has also put an end to a surprising lack of balance between studies of the history of the period and those bearing on the literary relations between the two countries at the time. The French side of these relations—the opinion of the French on the British nation at large and the penetration of English thought and literature in France between the end of the seventeenth century and 1734—was the aspect which most needed careful study.

The story of the rather complex Franco-British diplomatic relations at the time has been well known. The influence of French literature, particularly of French classicism, in England has been studied, though less fully. Before Professor Bonno, however, no one had attempted to give a picture of the change which gradually took place in the French mind between 1713 and 1734, and to trace what might be called a general widening of the French horizon through the influence of British literature, British philosophy, British science, in a word, British thought and its various manifestations at the time.

Professor Bonno's study has been conducted slowly, safely, and thoroughly.

Having generously acknowledged his indebtedness to previous studies, he shows in a few short paragraphs how little the French people knew about Great Britain almost up to the death of Louis XIV in 1715. Resisting the temptation to give striking examples of the feeling of superiority and the touch of contempt with which the French then viewed both the language and the literature of England, he traces the steps through which the pretentions of the French and the general ignorance on which they were based gradually crumbled and made way for a saner appreciation of British science, philosophy, and literature.

Then in a very compact chapter he presents the various "organs" and "agents" through which, between 1713 and 1734, the French were introduced to the manners, institutions, and intellectual life of their British neighbors.

A slightly different order might perhaps have been adopted in the presentation of travelers. Professor Bonno discusses first and in full the British and then, separately, the French travelers. Such visitors as Spence who came to France in 1730, James Thomson in 1731, and even Bolingbroke, whose principal stay there was between 1725 and 1730, are thus presented before Lesage de la Colombière, who stayed in England in 1710 and 1711 and whose *Remarques sur l'Angleterre* appeared in 1715, before Bourreau-Deslandes, who visited England in 1713 and whose *Voyage en Angleterre* was printed in 1717, and before Béat Louis de Muralt, who resided in England in 1694 and whose famous *Lettres sur les Anglais* were published in 1726. In a study of the slow initiation of the French to British culture and British thought, it might perhaps have been possible to consider these travelers without regard to their nationality, according to the dates either of their visits abroad or of the publication of their impressions or even, in the case of English travelers, of the oral dissemination in France of their views on England. The method adopted by Professor Bonno in the presentation of British and French travelers is the one which he seems to have followed throughout his book.

Dealing with a difficult and mostly unexplored field, his obvious intention has been to bring order out of chaos. Instead of taking up, period by period, the complex initiation of the French to British ways of living and thinking, he has divided his study into a series of distinct chapters, each dealing with one question and covering it for the full period of nearly twenty years.

Thus, after a rapid and excellent presentation of travelers, translators, reviewers, and other agents of "liaison intellectuelle" between the two countries, he takes up the judgments of the French on the British—their widening acquaintances with the religious, the political, the commercial situation in England. Through a series of excellent chapters which make up the main body of his study, he examines the discovery of English literature by the French; the diffusion of English philosophy and its influence in France; the diffusion of English philosophical, religious, and social studies in France. Other equally scholarly and well-written chapters follow, presenting the diffusion and the influence in France of British scientific studies and the diffusion in France of various aspects of British culture.

Finally we come to a clear and compact conclusion, summing up rapidly and vigorously the results achieved and, last but not least, to an excellent bibliography of the whole subject.

The method adopted by Professor Bonno in his presentation of a complex and difficult subject has allowed him to bring into each of his chapters great clarity and unity, and to leave on the reader's mind a series of vivid impressions which can easily be combined into a picture of the whole. Students of the period will welcome this scholarly and excellent book.

MARCEL MORAUD, JR.

*Brown University*

L'ITALIA NEL PENSIERO DEGLI SCRITTORI INGLESI. By Francesco Viglione. Milano: Fratelli Bocca, 1947. 545 p.

This book is one long indictment of England for its ingratitude to and prejudice against Italy. The author endeavors to prove that a sort of slander of Italy has characterized English thought about Italy from beginning to end. A certain kind of prejudice of one nation against another can, however, hardly be proved a special crime except by selection of bad parts only. Very bad black pictures of France, Germany, and Spain in the English mind could also be developed by this same method. Not only is there unfortunately a general unintelligent tendency to dislike foreign nations, but this prejudice is augumented from time to time in the course of history by special issues, alliances, and rivalries.

The author, for example, forgets that during the long period of religious controversy Italy was the seat and center of forces hostile to English Protestantism and that England has had a political philosophy and constitution often at variance with those of Italy. Nor does the author make any allowance for the fact that every nation prides itself on the superiority of its own manners and morals and bolsters up its own self-esteem by the habitual censure of other races and other lands. Surely, in the judgment of the opinions of Englishmen about Italy, such superficial things are not to be taken too seriously. Does the author forget the argument of actual fact? The nations of northern Europe put themselves to school to Italy during the Renaissance and before, and have continued ever since to draw inspiration and enlightenment from Italian art and Italian intellect. This reviewer has been under the impression that acknowledgement in one form or another has been the usual thing. Certainly imitation is the sincerest form of flattery, and most English-speaking peoples have been brought up for generations upon generations to admire Italy and to regard it as perhaps the most interesting country in Europe. That the English should be abject in their attitude, that they should put aside their national pride, and thus refrain from all hostile criticism, is too much to expect.

The author seems to be too sensitive. It is late in the day to take umbrage, as he does, at Shakespeare's supposed misrepresentation of Caesar in the play of *Julius Caesar*. Other English opinions about the Romans are also resented. For this author apparently regards Italians and Romans as one race. The English do not share this view. When they speak critically, as Gibbon did, about Rome and the Roman Empire, it does not occur to them that they may be wounding the feelings of twentieth-century Italians; and indeed it is uncalled for for any Italian to burden his patriotic sensibilities with the reputation of ancient Rome.

The first chapter of Signor Viglione's book gives a sketch of British-Roman relations from Caesar's conquest to the fall of Rome. The British, and the Celts in general, were in part rebellious and unwilling to be Romanized. The second chapter is largely a defense of the reputation of Julius Caesar and other Romans against Shakespeare and other Elizabethans, who derived their materials from Geoffrey of Monmouth. The tradition against Caesar and the Romans, thus derived from the Celts, ran on through the seventeenth centuries in Dryden, Otway, and Buckingham. It appeared in Addison's *Cato*. Byron added to it in *The Deformed Transformed*. Froude's rehabilitation failed to convince Carlyle, and the limits of degradation were overstepped by G. B. Shaw in *Caesar and Cleopatra*. A long list of English authors failed to do the Romans justice. The reviewer may contribute this

fact: H. G. Wells thought badly of Caesar and the Roman Empire. The third chapter tells how greatly the chroniclers were at fault. They misled the authors of *Gorboduc*. David Hume and the Earl of Chatham were wrong, and Gibbon's sins in the *Decline and Fall of the Roman Empire* amount to mental aberration. The fifth chapter considers the Age of Pope and the eighteenth century to Wordsworth and Coleridge. There is no important writer whose views and depictions are not erroneous or defamatory. Shelley's *Cenci* is resented, and even Browning's evident love for Italy is under suspicion as insincere, or at least as less sincere than that of his wife Elizabeth.

The book has interest and value in its painstaking collection from English literature of opinions about Italy and of treatments of Italian and Roman subjects. It is vitiated by the narrowness of its thesis and by its lumping together of ancient Rome and modern Italy, two subjects which evoke quite different responses not only in English but in all modern minds. Had the author recorded a greater part of the vast role played by Italy in English thought, he would have had a more cheerful story to tell.

HARDIN CRAIG

*University of Missouri*

# BOOKS RECEIVED

Alonso, Dámaso. Vida y obra de Medrano. Vol. I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948. 331 p., 13 plates.

Bédarida, Henri (editor). A travers l'art italien du XV^e^ au XX^e^ siècle: Essais, notes et commentaires. Publications de la Société d'Etudes Italiennes. Paris: Editions Contemporaines, 1949. vii, 244 p.

Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren. Fundamentals of Good Writing. New York: Harcourt, Brace and Co., 1950. 523 p.

Calderón de la Barca. No hay más fortuna que Dios. Edited with introduction and notes by Alexander A. Parker. Manchester: Manchester University Press, 1949. xl, 92 p.

Chinard, Gilbert. L'Homme contre la nature: Essais d'histoire de l'Amérique. Paris: Hermann & Cie., 1949. 179 p.

Du Bellay, Joachim. La Deffence et illustration de la langue francoyse, fac-simile de l'édition originale de 1549. Introduction de Fernard Desonay. Genève: Droz; Lille: Girard, 1950. xxxiii, text without pagination.

Frohock, W. M. The Novel of Violence in America, 1920-1950. Dallas: University Press, 1950. 216 p.

Graves, Marie Haefliger. Schiller and Wagner, A Study of their Dramatic Theory and Technique. Ann Arbor, 1938. ix, 128 p.

Hadas, Moses. A History of Greek Literature. New York: Columbia University Press, 1950. v, 327 p.

Hightower, James Robert. Topics in Chinese Literature. Cambridge: Harvard University Press, 1950. vii, 130 p.

Holzknecht, Karl J. The Backgrounds of Shakespeare's Plays. New York: American Book Co., 1950. x, 482 p.

Huisman, J. A. Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walters von der Vogelweide mit einem Exkurs über die symmetrische Zahlenkomposition im Mittelalter. Utrecht: Kemink en Zoon N. V., 1950. 164 p.

Jakobson, Roman, and Ernest J. Simmons (editors). Russian Epic Studies. Philadelphia: American Folklore Society, 1949. 224 p.

Kerchove, Arnold de. Benjamin Constant ou le libertin sentimental. Paris: Albin Michel, 1950. 362 p.

Levin, Harry (editor). Perspectives of Criticism. Cambridge: Harvard University Press, 1950. ix, 248 p.

Patch, Howard Rollin. The Other World (According to Descriptions in Medieval Literature). Cambridge: Harvard University Press, 1950. vii, 386 p.

Quaderni ibero-americani, editi a cura dell'Associazione per i rapporti culturali con la Spagna, il Portogallo e l'America Latina. Nos. 7 and 8. Torino.

Sister Mary Julie Maggioni. The Pensées of Pascal—A Study in Baroque Style. Washington: Catholic University Press, 1950. x, 154 p.

Starr, William Thomas. A Critical Bibliography of the Published Writings of Romain Rolland. Evanston: Northwestern University Press, 1950. v, 138 p.

Vincent, E. R. Byron, Hobhouse and Foscolo: New Documents in the History of a Collaboration. Cambridge: Cambridge University Press, 1949. x, 135 p.

Weidle, Wladimir. Goethe, 1749-1832. Paris: Unesco, 1949, 37 p.

Weidle, Wladimir. Pushkin, 1799-1837. Paris: Unesco, 1949. 38 p.